CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Enero 1987

439

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

PRESIDENTE
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

JEFE DE REDACCION
Blas Matamoro

SECRETARIA DE REDACCION
María Antonia Jiménez

SUCRIPCIONES
Alvaro Prudencio

REDACCION Y ADMINISTRACION
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4
28040 MADRID
Telf.: 244 06 00, extensiones 267 y 396

DISEÑO
Nacho Soriano

IMPRIME
Gráficas 82, S.A.
Navarra, 15
28039 MADRID

439

INVENCIONES Y ENSAYOS

NOTAS

INVENCIONES Y ENSAYOS



Andalucía desde América: la visión de los exiliados

Hablar de exilios y nostalgias es siempre doloroso. El amplio elenco de las calamidades y desgracias hispanas no figura, empero, muy subrayado en ese capítulo de nuestro pasado regional. Más que proveedora de desterrados, Andalucía ha sido receptora de ellos. Claro es que al hablar así empleamos un lenguaje muy impreciso y vago. Como proscripción, como imposición forzosa por vía coactiva y gubernamental o por reluctancia profunda hacia el régimen impuesto en un momento dado en la vida de la nación, es cierto que Andalucía no encabeza la penosa aportación de otras comarcas, como lo fueron en los tiempos medievales las tierras castellanas o, en la época moderna y contemporánea, el País Vasco o el Principado catalán; pero si consideramos desterrados a los que *pro pane lucrando* y por la conquista de un mínimo vital se ven obligados a buscar en otros solares los medios para ello, Andalucía resalta como indiscutible campeona...

De otra parte, no debemos olvidar que si la aportación sureña ha sido escasa en la dimensión común del tema, en la literatura sobre éste es difícil encontrar piezas que puedan rivalizar en serenidad dramática y hondura psicológica con las que sobre él escribieron Séneca, Cernuda o Juan Ramón Jiménez.

Dentro de tan sugestivo y enriquecedor tema —el punzón del dolor es el más terebrante—, nuestro cometido presente se circunscribe a la imagen histórico-cultural que del Mediodía peninsular dibujaron algunas de las más descollantes personalidades de las muchas a las que el vendaval de la última guerra civil les impelió a abandonar una patria ardientemente sentida y ejemplarmente servida, sin excepción alguna. Dada la amplitud de la cuestión nos hemos visto obligados a hacer un elenco, seguramente falible, de algunas de las posturas más representativas, a manera de ilustración impresionista de un cuadro que merece mejor paleta y más colorido que los que nosotros podemos prestarle; sobre todo, en una ocasión que ha estado en exceso condicionada por los tártagos y apremios que tantas veces deforman la actividad intelectual en la España de hodierno.

Por razones de justicia, y hasta de elemental elegancia —es de bien nacidos agradecer todo esfuerzo por aclararnos desde fuera, que es siempre el mejor observatorio de nuestra personalidad individual y colectiva—, el apresurado boceto debe iniciarse con la descripción de la imagen andaluza acuñada por D. Claudio Sánchez Albornoz en su fecundo y apenado exilio en tierras argentinas. Ya antes, el insigne abulense había allegado numerosas mimbres para la construcción de una visión de Andalucía vigorosa, sugeridora y controvertida, como casi todas las concepciones historiográficas del eximio maestro. El elemento de constraste, más que el polo negativo, de todas las investigaciones

emprendidas en sus deslumbradores y fecundos años de juventud acerca de los orígenes de la reconquista y, en general, de toda la alta Edad Media española fue Córdoba y, de manera muy particular, el Califato. Héroes, batallas e instituciones de los riscos asturianoleoneses y, en especia, de la formación del condado castellano, se fraguaron y afianzaron con la piedra de toque andalusí. En 1927, fecha de la aparición de *Lecturas de historia de España* —libro que contó, conforme es bien sabido, con la colaboración de un meseteño andaluzado, Aurelio Viñas Mey—, el conocimiento y comprensión de la Andalucía islámica alcanzaron un sobresaliente punto de madurez en la producción bibliografía del autor de *Los orígenes del feudalismo.* Más adelante —1946— fecha de *La España mulsumana,* aún sin poseer la lengua árabe, su puesta al día del *status questionis* sería admirable, al mismo tiempo que no cejaría ya de mecer voluntades ni espolear inquietudes para que varios de nuestros arabistas consagrasen ocios y trabajos a la traslación al castellano de todas las crónicas musulmanas acerca de la etapa de la presencia islámica en España. La imagen bosquejada entonces por la pluma albornaciana en torno de la Andalucía medieval presentaba unos perfiles que sufrirían pocas variaciones en sus ulteriores reflexiones. Sustrato étnico inconmovible, intangibilidad de su temperamento y carácter históricos —ya fraguados en las fases precedentes—, plenitud cultural, costumbres, a menudos, sombreadas por la degradación —singularmente en la etapa califal—, son los rasgos más resaltantes del fresco presentado por Sánchez Albornoz a la contemplación y crítica de estudiosos y lectores cultivados[1]. Como se habrá advertido, todo él se cimenta sobre una concepción historiográfica que tiene en la inmutabilidad de la antropología histórica su fuente y núcleos esenciales. Concepción que, como también es bien sabido, ha sido larga y brillantemente rebatida por varios de nuestros historiadores y ensayistas más renombrados, para los que, frente a la noción albornaciana, no puede hablarse de España como entidad histórica bien definida al menos hasta la baja Edad Media[2].

Según acabamos de recordar, la visión modelada por D. Claudio sobre nuestra tierra en su obra anterior a 1936 contiene las notas e ingredientes fundamentales de una imagen que volverá a troquelarse en repetidas ocasiones en la fragua de un continuo y asombroso trabajo, desplegado siempre con mayores pertrechos de inteligencia y vocación que abundancia de medios y oportunidades. Era lógica, por lo demás, que la meditación albornaciana sobre el ser de España se centrara recurrentemente en una de sus teselas capitales y vertebradoras. Poetas y cronistas de la España andalusí, Séneca y San Isidoro, Cervantes y Santa Teresa —de biografías andaluzas intensas y aleccionadoras—, Asín y Ribera, García Gómez y Ortega aportan material inagotable para el rumiar del más grande y tenaz meditador de nuestros destinos colectivos[3]. Sensible al cambio como historiador de raza, puede anticiparse, no obstante, que en todo su quehacer Andalucía se ofrece como una pieza asaz estable en el rompecabezas hispano. Confesado a

[1] La España musulmana. Según los autores islamitas y cristianos medievales. *Madrid, 1973, I y II.*

[2] *Cfr. entre otros muchos DURAN, J. «Américo Castro y la identidad de los españoles», en* Estudios sobre la obra de Américo Castro. *Madrid, 1971, 86; GOYTISOLO, J. «Superviviencias tribales en el medio intelectual español»* Ibid, *147 y s.s.*

[3] *La obra de SANCHEZ ALBORNOZ en que esta cuestión es más recurrente es* Españoles ante la Historia. *Buenos Aires, 1958.*

veces, explícito en otras, el legado clásico que en tan gran medida impregnó las raíces del Mediodía hispano dio a éste un fondo palpable y operante de equilibrio anímico, de sentido estético y de armonía intelectual que rendiría a través del tiempo grandes servicios a la articulación y consolidamiento de la sociedad hispana. Ninguna utopía ni ningún eclipse más o menos pasajero en la vocación de hispanismo nubló nunca la trayectoria de Andalucía. Aquí se han remansado algunos de los raviones de nuestro pasado; en su solar se han acendrado corrientes espirituales encontradas; y se han fijado caminos seguidos por todas las comunidades de la ancha España. Esta es la misión de Andalucía en el conjunto nacional; su servidumbre y su grandeza. Servir de alquitara, de gozne estabilizador, de fundente del ayer y del hoy[4]. Nadie mejor que ella para hacer realidad el lema virgiliano de *antiquam exquirite matrem.* Si su fidelidad histórica le ha conducido, en tiempos en que la economía se convirtió en motor fundamental de la acción del Estado, en cenicienta de ese mismo Estado por falta, en gran medida, de capacidad de reclamo y queja, la contrapartida ha sido la de convertirse, en gran proporción, en partera de todo un mundo. Hispanoamérica es, en efecto, hija en buena parte de los hombres y la idiosincracia andaluces. Observando el proceso colonizador de aquélla a la luz de la continuación del repoblador ejercido en la Península en los siglos medievales, Sánchez Albornoz concede singular relevancia a los mores de las huestes conquistadoras, muy influidas por Andalucía, desembocadura y crisálida al mismo tiempo del espíritu y mentalidad medievales que alumbraron la aparición de los días renacentistas[5].

Naturalmente que esta visión un tanto o un mucho cloroformizante para una retina sensible a las grandes y dramáticas proporciones adquiridas en el suelo andaluz por la cuestión social, no es expuesta sin matices las muchas páginas de D. Claudio dedicadas a la reconstrucción de diferentes segmentos de nuestro caminar como colectividad. A él se debe precisamente una de las requisitorias más graves, llameante, arrebatada, al par que documentada, sobre las causas y efectos del sistema de gran propiedad imperante en el agro meridional desde los días de San Fernando y sus mesnadas o, por mejor decir, desde las fechas en que éstas mismas comenzaron a abandonarle en beneficio de los grandes señores laicos y eclesiásticos. En ocasión memorable y muy conocida —la discusión sobre la reforma agraria en el Parlamento de la II República—, Sánchez Albornoz arrojó al platillo de la opinión pública y de las opciones políticas todo el peso de su autoridad científica, que era ya mucha en los inicios de la década de los 30, al analizar *sine ira et cum estudio,* las causas y efectos de la injusta distribución del terrazgo andaluz. Las reivindicaciones de los yunteros extremeños y de los braceros andaluces tuvieron en su urente y sabia palabra el mejor vocero, lejos de demagogias y oportunismos. Más que por llevar agua al molino de sus teorías e hipótesis, defendidas siempre con un punto de desmesura o apasionamiento, las deformaciones y lacras a que ha dado lugar tal sistema de propiedad de la tierra no han impedido el que, según D. Claudio, la realidad cultural de nuestro pueblo haya respondido a patrones que pudieran denominarse «clásicos», si tal clasificación se desprende de sus ecos spenglerianos y se acomo-

[4] *Cfr. ID,* Mi testamento histórico-político. *Barcelona, 1975.*
[5] *Cfr. ID,* La Edad Media española y la empresa de América. *Madrid, 1983.*

da —difícil adaptación, hay que reconocerlo— a la andadura zigzagueante y tensionada de cualquier colectividad, sobre todo, si de viejos pueblos mediterráneos se trata [6].

Más arriscadamente cercanas a las propias posiciones cabe apuntar tal vez en las últimas consideraciones de D. Claudio acerca de la actitud y la interpretación dadas recientemente por algunos de los sectores sociales de nuestro pueblo al legado y la herencia de los antepasados. A su angosto y entristecido despacho bonaerense llegaron sueltos periodísticos y ecos de los discursos y proclamas en que se propugnaba una radical y absoluta aceptación de la Andalucía islámica como arquetipo y hontanar único con exclusión de cualesquiera otros, precedentes y ulteriores.

Su reacción fue el penúltimo libro salido de su incesable pluma. Algún estridor en la calificación de éste o aquel extremo de una civilización que como todas estuvo también veteada de sombras y negruras atrajo sobre la pequeña obra críticas desapoderadas [7]. En el caso de ser ciertos algunos radicalismos dejados correr por el anciano D. Claudio, sus servicios y su amor a nuestra tierra eran tales que habrían merecido, en el peor de los casos, unos comentarios indulgentes o una crítica benévola. No fue así y posiblemente uno de los escasos pesares que acibaró sus postreros días fue un réplica que rebasó con frecuencia las fronteras de la corrección. Pero con todo, no es seguro que el recuerdo agradecido de una tierra que vio en D. Claudio a uno de sus más constantes y lúcidos amadores le acompañó en el trance que Sánchez Albornoz con metáfora muy andaluza, solía denominar la hora de la verdad.

Después de la visión andaluza de D. Claudio tan prieta y, por ende, tan acerada en más de un extremo recalaremos ahora en la distentida de uno de nuestros primeros periodistas del siglo XX, figura esplendente en el firmamento intelectual hispano hace medio siglo y hoy desvaída, como paradigma de muchas de las carreras literarias de nuestro rupturista y frágil mundo de las letras. La Andalucía de Corpus Barga es, en efecto, una Andalucía en la que se proyectan esencialmente los recuerdos juveniles y adolescentes de Manuel de la Riba. Remembranzas de esta edad y reminiscencias de las charlas junto al fuego del cortijo de Belalcázar o del brasero madrileño pondrán en pie la figura de una Andalucía mitad paraíso, mitad desolado rincón del mundo. La saga de los Gómez le proporcionará copiosa cantera para trenzar alrededor de sus hitos culminantes en el XIX la historia de un lugar —Belalcázar— y la vida de unos hombres —el universo semilegendario del clan de los Gómez con su fantástica y real clientelas de lectores, daifas y bandidos—.

Si la Andalucía albornociana es una Andalucía recreada casi específicamente desde un Buenos Aires en el que la huella de la tierra y los habitantes del suelo hispano no encuentran fuertes ecos de resonancia, la repristinada por Corpus Barga será una Andalucía evocada desde Lima, en la que paisaje físico y humano, el recuerdo de la Bética y sus gentes es más ostensible. Pero al contrario de la albornociana transida de escalofrío hispanoamericano, cálida de emoción sudamericana, la visión de Andalucía diseñada por el gran periodista madrileño no ofrecerá ninguna referencia ni conexión con el Nuevo Mundo. Es una Andalucía situada a medias entre el «jardín de las delicias» de la patria

[6] *Cfr. ID,* De la invasión islámica al Estado Continental (Entre la creación y el ensayo). *Sevilla, 1974.*
[7] *Cfr. ID,* De la Andalucía islámica a la de hoy. *Madrid, 1983.*

infantil y los afanes del combate en la madurez por una España irredenta e inmersa plenamente en el proceso de la modernidad. Ello quiere decir que estamos ante todo frente a una Andalucía intimista, construida para el consumo interior de antropólogos y folkloristas, en cuyo festín de cuadros y de viñetas pueden entrar también a saco, a la husma de piezas codiciosas, historiadores y novelistas. El propio Corpus Barga transmutará en orbe de ficción gran parte de sus recuerdos en el tercer libro de su autobiografía, convertido por deseo del autor en una novela que corta abrupta y bellamente la descripción lineal de su vida. Aunque dentro de muy poco diremos algo respecto a su idea global de Andalucía será oportuno ir afirmando ya que el sur retratado en las páginas de sus memorias está acotado en un territorio muy pequeño del noroeste de la provincia de Córdoba, allá en la raya fronteriza con Castilla y Extremadura y sobre cuya identidad se ha suscitado en ocasiones dudas e interrogantes que para nosotros se muestran carentes en su mayor parte de exactitud.

Corpus Barga no alberga la menor duda acerca de la plenitud meridional de este suelo fronterizo cuya demarcación administrativa recayó en ocasiones en la esfera de soberanía e influencia de las instituciones extremeñas. Ninguna de las características que definen tópicamente al andaluz están ausentes de la historia y de la existencia cotidiana de esta marca liminar. La Andalucía mariánica, esa gran desconocida y ausente de tratados y monografías sobre el sur peninsular, halló en Corpus Barga un adalid denodado y persuasivo. Alejado de la «gran historia» durante siglos, vino a ser almáciga donde se concentraran muchas de las esencias de nuestra tierra [8].

Pues, en efecto, la Andalucía barguiana es una tierra de esencias, de desafíos y compromisos vitales, de las cinco en punto de la tarde, de pudores y recato, de verdades enterizas, de atavismos sin mácula, de mitos intangibles, de realidades pétreas en las que es muy difícil cavar aperturas a lo nuevo. ¿Será por ello por lo que las referencias o alusiones a su ámbito complementario, es decir, América, apenas pueden hallarse si no de manera tangencial en la obra de este gran conocedor de la realidad del Nuevo Continente? ¿Creía acaso que Andalucía era fundamentalmente una criatura histórica, con pocas virtualidades cara a un mundo como el ultramarino proyectado y ansioso de porvenir? Desoladora conclusión de ser cierto. Pero aguijones de tal tipo debían ser muy provechosos para una comunidad como la nuestra tan propensa al narcisismo y a la transferencia de responsabilidades. Ninguna quizá más grande que la contraída por Andalucía sobre la presencia en un mundo a la que ella, en más amplia medida que ningún otro grupo social europeo, contribuyó a forjar en su configuración presente.

Los caminos literarios de la España contemporánea llevan con frecuencia al hondón del ser y de las gentes andaluzas. Así sucede con el ejemplo egregio de la obra poética y prosística de Juan Ramón Jiménez. En la última —la única en que podemos hacer estación a falta del bagaje mínimo para aposentarnos siquiera momentáneamente en la primera y más conocida de sus moradas—, en sus libros de recuerdos, decíamos, es posible la erección de una visión de Andalucía. A ella hay que acercarse con quietud y recogimiento, en actitud discipular y expectante para escuchar las notas de una lira y una pluma rica en claves y esoterismos, guardados con la flamígera espada del despre-

[8] *CUENCA TORIBIO, J. M.*, Visión de Andalucía. *Granada, 1983.*

cio frente a toda actitud beocia y ramplona que en el lenguaje juanramoniano equivale casi siempre a localismos y casticismos de baja ley. En algún momento de tentación el autor de *Animal de fondo* intentó sellar su imagen andaluza con los lacres de intransferibilidad y exclusividad. Pero afortunadamente, él mismo llegó a comprender que su Andalucía no era un creación mítica respondiendo en esencia al virtualismo y cristalizaciones detectables en sus formas de convivencia y en sus manifestaciones artístico-culturales. Guiado un tanto por el prurito de la originalidad y del deseo de distanciarse de otros esplendentes cantores del alma andaluza desde las tierras de su exilio americano —Cernuda, Alberti— el poeta de Moguer aspiró a patentar una Andalucía equidistante por igual del lirismo elegíaco y del «Baedeker». Mas la almendra de su concepción se alineó en el mismo frente de todos los grandes espíritus nacidos al sur de Despeñaperros. La Andalucía del transterrado Juan Ramón Jiménez, fue una Andalucía universal, cosmopolita, oreada y penetrada en todos sus poros por el mar, esto es, por el afán de compenetración y solidaridad con todas las restantes culturas y pueblos; proel de futuro y fiel guardiana del arca del pasado. Quizá no por casualidad esta imagen andaluza que continúa y prolonga en sus grandes líneas los planteamientos y formulaciones de su obra poética anterior a 1936 fue concebida desde tierras insulares, distinta en conformación natural e idiosincracia y, en cierta medida, hasta histórico institucional a las de tierra firme del primer y último virreinato de la España americana. Atisbado permanentemente desde sus ventanas puertorriqueñas, el mar, esa criatura símbolo de eternidad y tiempo de toda la obra juanramoniana, le unían indesligablemente a sus raíces telúricas[9]. De ahí que la Andalucía de Juan Ramón sea literariamente una Andalucía marítima, hostil al vuelo de corral y abierta al mensaje de otras civilizaciones[10]. Por creerla fraguada en el crisol de las transculturaciones más importantes registradas por la historia humana, es por lo que Juan Ramón Jiménez creía y deseaba ver a su Andalucía en la palestra de los encuentros y confrontaciones civilizadores, allí donde se fragua y crece siempre la plántula del futuro. Para destruir las imágenes casticistas de Andalucía no dudó el moguereño en someter a implacable crítica la obra lorquiana, por cuyo autor sentía verdadera estima, pero a quien creía uno de los principales culpables de

[9] *Cfr. GULLON, R.,* Conversaciones con Juan Ramón Jiménez. *Madrid, 1958. «Todo cambio renueva, y sobre todo si es con mar en torno. Mis épocas mejores* (Diario de un poeta y Animal de fondo) *salieron del mar. Mi mujer y yo nos sentimos aquí a gusto, y creo que pasaremos mucho tiempo en «mi islita verde», como la llamaba siempre la madre de ella, que era tan elemental y tan contagiosa como su misma tierra, su Guayanilla. Ella descansa hoy con su marido en tierra de Madrid. Y como la muerte va dentro de nosotros y no sabe de lugares, pensamos elegir un pedazo de tierra que entre en el mar de esta isla de la simpatía, mirando a España donde podamos quedar incorporados juntos los dos a la eterna armonía, una vez que no circulemos de pie por nuestra órbita, sino tendidos. Yo me imagino que el descanso definitivo será bueno en esta tierra gemela de mi Andalucía, que de Andalucía trajo el «bendito», el «por eso» y el «bueno», cuyo carácter incluye el encanto, el misterio y la intensidad los tres sustantivos que yo le pido siempre a la poesía», JIMENEZ, J. R.,* La corriente infinita (Crítica y evocación). *Madrid, 1961, 250.*

[10] *«(San Juan de Puerto Rico, enero 1953./ Orilla de una agua/ comunicada con la de las orillas andaluzas)»* Guerra en España (1936-1953). *Barcelona 1985, 293. «La Habana está en mi imaginación y mi anhelo andaluces, desde niño. Mucha Habana había en Moguer, en Huelva, en Cádiz, en Sevilla. ¡Cuántas veces, en todas mis vidas, con motivos gratos o lamentables, pacíficos o absurdos, he pensado profundamente en La Habana, en Cuba!». 143.*

la deformación del verdadero carácter de nuestra tierra [11]. Expuesta a la radiografía de una inteligencia de lucidez dolorosa y de una sensibilidad tremente la personalidad de Andalucía reveló sus verdaderos perfiles. Así vio Juan Ramón a su Andalucía y así vio a algunos de sus hombres más preclaros. En el mejor libro de memorias del siglo XX español *Retratos de españoles de tres mundos.*

Junto a la Andalucía partera y expendedora de civilizaciones, cabe esta visión de amplio perímetro cultural, la mirada de Juan Ramón Jiménez se volvió quizás más amorosamente hacia otra *Andalucía* más íntima y casera, más doméstica y entrañable. La Andalucía del jardinero sevillano, la del piconero moguereño, la del regante granadino, y la del mecánico malagueño es la Andalucía compartida por más almas desde su salida al escenario histórico hasta hace escasos años [12]. Una Andalucía que por los extraños caminos del instinto encuentra en la obra bien hecha la satisfacción de un absorbente sentido estético y la recompensa a un trabajo gustoso, paladeado en las reconditeces del espíritu [13]. ¿Atisbó a través de esta ética estetizante, comprometida y alejada del narcisismo y la egolatría la buida mente de Juan Ramón Jiménez una posible solución para un mundo cada vez más cosificado y robotizado? ¿Creyó el autor de *Animal de fondo* que Andalucía podía transmitir un mensaje liberador a una humanidad cada vez más presa de sus propias creaciones? No es improbable. Seguramente en la todavía vastamente inédita obra del poeta podamos encontrar un rico tesoro de pensamientos confortantes y esclarecedores. Si es así, su Andalucía póstuma seguirá siendo un faro en la aventura de los hombres. Más intimista y personal que la bosquejada es la Andalucía que a través de los caminos de la lengua rememorará el poeta de Moguer, es su estado de los últimos veinte años de su vida en tierras americanas. El español —Juan Ramón, significativamente nunca utilizará el adjetivo castellano—, el español oído, decíamos, en el Caribe y en Argentina le traerá los ecos del habla maternal, considerada como la absoluta perfección lingüística. Andalucía sí es aquí la indiscutible raíz y madre de la civilización de un continente y de una civilización que halla en su lengua

[11] *«Federico García Lorca es poeta para todos, por emanación, en su teatro, porque en su teatro, y ése es su acierto, tiene «eso» que llega a todos sin necesidad de ser discernido, una emoción confusa, un movimiento, repito, que palpita y hace palpitar. En su* Romancero Gitano *no es poeta para el pueblo, tipo corriente, porque su Andalucía es una Andalucía de pandereta, con la gran diferencia sobre los extranjeros de esa Andalucía de que es profunda y plástica, de color y de acento. Pero la Andalucía de pandereta siempre ha sido para burgueses o para extranjeros y el pueblo andaluz siempre se ha reído de ella. Gran parte de la difusión extranjera de Lorca está en el toreo, el gitano y el cante jondo»... Tan de pandereta es la Andalucía de Theophile Gautier como la de Salvador Rueda o la de Federico García Lorca, aunque con distinta calidad y conocimiento» Ibid., 277-300.*

[12] *«En esta comprensión, este amor por el coche, por la burra, por el agua, por la hortensia, del mecánico de Málaga, el jardinero de Sevilla, tenían ellos el ejemplo poético, la ganancia poética de su vida. Estoy seguro que todos comían y dormían alegres, que todos esperaban contentos el trabajo de su día siguiente. Subida su remuneración necesaria a lo que merecían de veras, ¿qué no hubieran hecho estos trabajadores gustosos en la vida, en su vida y nuestra vida? Este es el secreto. Todos debemos ganar lo que merezcamos con la calidad de nuestro trabajo» JIMENEZ, J.R., El trabajo gustoso (conferencias). Madrid, 1961, 28-9. Reproducido en* Guerra en España... *112-3, el editor de la última obra desconoce la existencia de la precedente.*

[13] *Particularmente conmovedor resulta su elogio y nostalgia de Granada —«La Galicia de Andalucía»—, a cuyo embrujo después de larga batalla contra su imagen de cartón piedra, cae rendido,* Ibid., *156-7.*

el máximo signo de identidad[14]. En un poema de sus calidades no resulta extraño que provoque —en catarata, como siempre, dada la asombrosa potencia de su vena creadora— las más lúcidas reflexiones sobre la esencia y condición de lo hispánico, nunca más afirmado personalmente que en su contacto con la cultura anglosajona, de la que, sin expresarlo tan abiertamente como Rubén Darío, temía también su hegemonía limadora y aplastante[15]. Se comprende que el tirón de la Andalucía de su infancia onubense y gaditana fuera entonces más fuerte que nunca. Y más patética la invocación a sus coterráneos para que éstos no olvidaran nunca la universalidad, nota predominante de su carácter y personalidad como pueblo. Lección más actual no puede darse.

En el Buenos Aires de comienzos de los años 40, atravesado de vanguardias artísticas e incluso de innovaciones políticas —como hasta cierto punto lo fuera el peronismo de la primera hora—, nombres ilustres de nuestra región la rememoraron con nostalgia incontenible. Al mismo tiempo que el abulense D. Claudio, el cordobés Alcalá Zamora, el granadino Francisco Ayala o los gaditanos Rafael Alberti y, desde su refugio de Alta Gracia, D. Manuel de Falla, trasladaban a las cuartillas su inembridable dolor. El final de la primera parte de *La arboleda perdida* se escribió, como es de sobra sabido, en estas circunstancias y en tales fechas. En sus páginas la visión de Andalucía es dolorosa y punzante. Desde la borda de un viejo navío el poeta se despide de las costas de una tierra no que había de volver a contemplar hasta veinte años más tarde. Por el contrario los ecos y remembranzas de su tierra pueblan con algarabía amplios trechos de la segunda parte de sus Memorias, redactadas ya en el comedio y final de la siguiente década. Rute —por dos veces—, Málaga, Sevilla —también por dos veces—, Almería, Rota y Cádiz se añadirán al escenario del pueblo natal del poeta, protagonista absorbente, exclusivo y monopolizador de la imagen andaluza pintada en la primera parte de *La arboleda*[16]. La Andalucía, sobre todo la occidental, de la tercera década de este siglo a todo trapo por el mal calmoso y rutilante de los felices veinte. Numerosos indicadores socioeconómicos testimonian que no era así; pero desde el periscopio de tan fruitivos libros de memorias como los de Brenan, Hidalgo de Cisneros, Constancia de la Mora y este mismo de Alberti que aquí glosamos, se describe un cuadro risueño y colorista, hecho para satisfacer los gustos y preferencias de una élite tan cultivada como alejada, en verdad, de la realidad de su sociedad. La sabiduría inabarcable acaudalada a través de los siglos por esos pueblos de la subbética que insuperablemente describió la pluma aristocrática y, esta sí, estetizante de D. Juan Valera; el atardecer de gloria de la velada sevillana en honor del bilioso y excelso D. Luis de Góngora y Argote; las charlas espiritistas y poéticas con el inagotable y sorprendente Villalón; el conocimiento de García Lorca e Ignacio Sánchez Mejías; la musa al servicio de la política en el Cádiz de la agonía del alfonsismo; el contacto con la Andalucía mediterránea en una Málaga

[14] *«Y si analizo esto y revivo aquello, decido que la única persona que habla español, era mi madre, tan natural, tan directa, y tan sencilla, cuya voz sigo oyendo debajo de la mía. Y sufro más que nunca que ella esté lejos de mí, tan callado y tan oculto su español de hoy bajo nuestra tierra andaluza. Osuna, Cádiz, Moguer». ID,* La corriente..., *294. Reproducido en* Guerra en España... *59.*

[15] *«Pero mi idea instintiva de entonces y consciente luego, era la exaltación de Andalucía a lo universal, en prosa, y en verso, a lo universal abstracto; y como creo que es verdad que el hábito hace al monje, yo me puso por nombre «el andaluz universal» a ver si podía llenar de contenido mi continente»* Ibid., *229.*

[16] *CUENCA TORIBIO, J.M.,* Andalucía, historia de un pueblo (... a. C.-1984) *Madrid, 1984, 2.ª*

colmada entonces de poetas; el advenimiento de la II República en los esteros de Rota son tramos de la vida de nuestro autor, recordados con emoción y melancolía en un libro imantado siempre por la aguja del futuro.

Sería injusto inferir de este perfil una Andalucía al servicio del poeta, como cantera de experiencias literarias e intransferibles. Ninguno de los autores que nos acompañan en este breve ensayo goza de una más acreditada fama de artista comprometido con algunas de las causas más esenciales de su pueblo. Pero si una infirencia tabicada exclusivamente en el terreno más personal e intransferible sería, como acabamos de decir, inexacta para ese adecuarse con la realidad, la deducción de que el poeta va a ser su solar natal un poco ahistóricamente como una reserva de belleza y enjundia vital para la larga jornada que la Humanidad aún debe recorrer, si lo es. De ahí que no exista en toda la remembranza argentina la menor alusión o referencia al continente americano o a cualquier tema que conecte a Andalucía con el resto del mundo. Aquella Andalucía de la desembocadura del Guadalquivir, cuna de propagadores de sus caldos por todos los países de Europa de la primera parte de las Memorias, se convertirá en la segunda en una Andalucía enclaustrada a semejanza de la muchacha ruteña, preservada en el alcohol del tiempo de contaminaciones perniciosas. ¿Al pintarla así se operaba en la mente del autor de *Marinero en tierra* un mecanismo defensivista, típico en casi todos los libros de recuerdos, que buscan inconscientemente la detención del tiempo en las horas de plenitud de sus redactores? El verso unamuniano situado en el frontispicio del libro en cuestión fundamentará tal vez una interpretación de esta índole. Sea ello lo que fuere, la Andalucía del Alberti bonaerense es una Andalucía de carne y hueso, pero recreada por un poeta que en el fondo y por encima de opciones políticas e ideológicas cree que el hombre está hecho de la materia de los sueños.

Como suele suceder —¿razones de número?, ¿de imagen literaria?, ¿de accesos y vías de transporte?, ¿de la influencia mítica del Guadalquivir?...— la Andalucía oriental ha quedado descolgada de este modesto trabajo de aproche. Por fortuna, viene en nuestro auxilio, para remediar tan grave falla, una figura con la que sus coterráneos hemos sido aún más injustos de lo que nos es propio. Traductor, prosista, pintor, memoriógrafo, escultor, hombre de letras, en fin, en todo el cabal sentido de la expresión, fue José Moreno Villa (1887-1955). Llevado de su común identificación artística, un reputado catedrático murciano de nuestros días ha considerado su *Vida en claro* como el mejor libro de memorias del siglo XX. Patente exageración explicable por la vecindad de la cuna del citado profesor con nuestra tierra... Pero sin duda una de las evocaciones más estremecedoras y cristalinas de las letras hispánicas. La Málaga finisecular que sabemos por la historia estremecida y convulsionada por las sacudidas de la crisis de la filoxera que allí golpeó más duramente que en ningún otro suelo meridional, emerge de sus remembranzas como una grácil dama coronada por todas las excelencias a la que se debe rendir culto idolátrico. Desde la altiplanicie mejicana el escritor reconstruye las jornadas de su infancia y adolescencia con sensibilidad táctil, olfativa y visual, sin parangón tal vez con ninguna otras remembranzas de nuestra literatura. Para este transterrado, Málaga corona la plenitud marítima de Andalucía. La solidaridad con las viejas culturas de Sidón y Tiro, de Corinto y Siracusa y con las nuevas de Amsterdam y Hamburgo, de Londres y San Francisco, en ningún otro punto de Andalucía tiene mejor observato-

rio que en el malagueño. Europeísta a ultranza por biografía y educación, el pasado musulmán está en él acaso más presente que en ningún otro andaluz de su generación. Continuas serán sus invocaciones a la herencia y el legado de Al-andalus, proyectándolo incluso en algunos momentos a un plano biológico. En el reloj andaluz la hora de la presencia musulmana quedó grabada con penetrante buril y es de bien nacidos recordarla con agradecimiento y asumirla con sus luces y sombras [17].

Pero el discurso andaluz de Moreno Villa anda poco por tales roderas. Su Andalucía es probablemente la más íntima y personal de todos los autores y escritores de que hemos dado noticia. Es una Andalucía, sobre todo, de animales y de cosas. Al describir unos y otras su pluma parece movida por el mismo resorte y sensibilidad que accionará la de otro gran prosista y poeta malagueño, el antequerano José Antonio Muñoz Rojas [18]. Al ocupar voluntariamente este terreno, su visión andaluza es estática, pero Moreno Villa deslindaba bien la literatura y la política. El compromiso con su tiempo y sus coetáneos lo reservaba a otras esfuerzas alejadas de la recreación poética. Mas no por ello la imagen de nuestra tierra diseñada en su obra se nos aparece deforme o falsa. Existió —¿existe aún?...— la Andalucía de Moreno Villa [19]. Tuvo pálpito, aliento e incluso cronología notarial. En medio del conflicto de la lucha de clases y de los antagonismos fratricidas cantaban las mozas y las viejas discurseaban con ingenio y donaire, los «castelares» discurseaban, el cura y el boticario platicaban a la vera de la fuente requebraban los mozos a las mozas y el dios Pan tocaba la siringa. Ni su música, ni la de la armonía preestablecida que parecía acunar la marcha por la historia de la Andalucía finisecular —la de los ecos de la Mano Negra y del asalto a Jerez, la de los jacqueríes, la de la opresión y exilio de los campesinos—, adormecieron la conciencia social de Moreno Villa, que tomó claro partido contra la injusticia y la inercia. Pero desde la meseta del Anahuac, de la Andalucía, *de su niñez y mocedad*, se le representaba como una tierra paradisíaca donde habitaba la belleza [20].

Los científicos sociales, antropólogos, sociólogos, historiadores y gentes de jaez semejante pueden que tal no lo constaten; los poetas sí. Y el poeta quiso ser y fue Moreno

[17] *La más reciente, y acaso también, puntual noticia de esta incursión cordobesa del poeta gaditano es la debida a MAJADA NEILA, J., «Alberti y Rute»,* Inbaco, *5 (1984), 57-66.*

[18] *«En el ultimo año de estudios de bachillerato nos llevó el profesor a un lugar muy cerca de Málaga, a 6 ó 7 kilómetros, y nos mostró unas ruinas fenicias, unos muros en el suelo que no nos decían nada. Pero él nos explicó que eran restos de fábricas de salazón. Este primer contacto del niño con la historia viva le llegó muy hondo. El niño pensó en los siglos que Málaga llevaba viviendo o en parte de lo que sacaba del mar. Comprendió que el mar es riqueza, más riqueza que una mina de oro, por ser inagotable. La mirada interna del niño se fue hacia un pasado más lejano aún, hacia los primeros hombres que sentaron el pie en las playas de Málaga. Y tuvo la primera impresión de la continuidad de la vida. Años después, viendo estatuas fenicias y romanas, volvía sobre aquella impresión y consideraba las figuras como reales antepasados suyos, como parientes lejanos que habían luchado con el mar y con los hombres en aquel pedazo bellísimo de tierra que se nombra Málaga.*

Tierra vieja, de muchas civilizaciones, de mucho flujo y reflujo. Si escalaba las ruinas de la Alcazaba para divisar el mar desde lo alto, me inundaba el cuerpo una sensación de lejanía y de hundimiento, una verdadera inhibición, tan sabrosa como caliente. Pensaba en los moros que se pasearon por estas callejas y se asomaron a estas mismas ventanas cuando todavía no existía la saliente de tierra en que se afincó mi casa. Y pensaba que también aquellos moros dejaron sangre en la ciudad y que alguna gota de ella corre por mis venas» MORENO VILLA, J. Vida en claro. Autobiografía. *Madrid, 1976, 44.*

[19] *CUENCA TORIBIO, J.M.,* Semblanzas andaluzas (Galería de retratos). *Madrid, 1984.*

[20] *Cfr. cap. III de MORENO VILLA, J.,* Vida en claro...

Villa. Para quitar cualquier duda tanto de ello como del amor a su patria chica y a la grande, escribió el poema, sin duda, más inmortal que produjo el exilio español en América y quizá de todas las tierras que registra la historia (ojalá su numeración ya no vuelva a aumentar):

Esa tu tierra te dirán es de polvo,
como todas las patrias del mundo.
¡Pero no!, tu tierra es la fórmula
archicompleta de ti mismo.
Eres tú, que quedaste
más allá de las aguas.
Nunca más te verás
y no viéndote no sabrás decir
y el que no dice es como llama muerta.
¿Por qué no vuelves a tu tierra, a ti?
Recobrarás tu luz, tu vida
o morirás dentro de ti mismo
en tu tierra, en tu ser,
no sobre algo
ajeno a tu conciencia y tu destino.
Lo malo de morir en tierra ajena
es que mueres en otro, no en ti mismo.
Te morirás prestado
y nadie entenderá tu voz postrera
por más que cielo, luz, espada y fuego
se digan «cielo», «luz», «espada» y «fuego»
en la tierra en que mueras.
Tu madrina de guerra no es tu madre
y si morir es retornar a un seno
irás al que no es tuyo [21].

Hay que concluir ya nuestra aproximación. Gustosamente nuestra última estación será Granada. Allí nos espera otro hombre de las mismas calidades humanas y científicas que las de Moreno Villa. Como éste, pero más definitivamente, abandonó su paraíso a los 16 años para no regresar a él sino cuando las amarguras de la vida y la secuela de los furores fratricidas lo habrán probado muy duramente. De la Granada de su infancia —la misma que la de García Lorca, González Arboleya, Melchor Fernández Almagro, Gallego Burín—, sólo quedaba lo que dejaran los moros. De ahí, tal vez, que la evolución ayaliana tenga un tono más colectivo, más social que la de los escritores acabados de glosar. Influye también en ello el hecho de que si bien las materias que nutren sus recuerdos se han pulimentado en el exilio, su cristalización literaria ha tenido lugar en España tras la instalación en ella de este gran novelista y pensador. Tal observatorio quizá haya desprovisto a sus remembranzas de intimidad poética, de subjetivismo lírico, en beneficio, claro es, de la justeza de los perfiles e imágenes y de una mayor densidad, como decíamos, sociológica de su contenido.

A pesar de este carácter, la Andalucía rememorada y reconstruída desde el exilio suramericano y norteamericano por quien fuera reputado profesor de Sociología y Litera-

[21] *Apud reproducido en GIMENEZ CABALLERO, E.,* Retratos españoles (Bastante parecidos). *Barcelona, 1986, 156.*

tura en las principales universidades estadounidenses, es una Andalucía de lares y penates. En ningún momento el recuerdo ni la visión ayalianos se extienden más allá del Albaicín o de la Vega. El lema deseado por su paisano Ganivet para la regeneración de España —«In interiori Hispaniae habitat veritas»— se circunscribe al perímetro de la más bella ciudad de nuestra patria. No se crea por ello que el espíritu que anima la pluma del autor de *La cabeza del cordero* es corraleño. Pocas veces se ha visto más duramente flagelado el espíritu de campanario que en la evocación de las andanzas bonaerenses de D. Fernando de los Ríos, hecha por Ayala en el comienzo de su segundo tomo de memorias. En los años diez Granada fue quizás más urbe que en ningún otro estado anterior o posterior de su historia. En perfecta comunión con su entorno rural, la alta densidad de tejido social, de cultura urbana concentrada en su perímetro, hicieron de ella un ejemplo insuperado de ciudad latina. Su postración económica quedaba en parte compensada por el elevado nivel de sus modos sociales y culturales. Y ello fue lo que quedó más grabado en la retina del niño que se exponía bravamente a las hondas de los pastores del campo aledaño, que no lograba aprender el latín en el Colegio de los Escolapios y que veía con ojos pesarosos la procesión cívico-religiosa del 2 de enero, sin que lo último pueda deducir una maurofilia que le identificase con los pugnaces e intensos andalucistas de nuestros días[22]... Al contrario que las Andalucías de otros exiliados, la de Ayala tiene muy poco de oreo de mar. Es decir, la presencia de América se deja muy poco sentir en ella. De alguna u otra forma, en casi todos los autores analizados con anterioridad, América es la hija legítima de Andalucía, confundiéndose sus caminos en las venturas y desventuras de muchos de los seres que pueblan el mundo histórico o fabulador de los escritores antecitados. Ninguna iconoclastia hay que ver en lo que simplemente es la expresión de un estado de ánimo menos conturbado por la ausencia de una patria más pronto «recobrada» que en otros compañeros de exilio que carecieron de igual fortuna —Juan Ramón o Moreno Villa—, al mismo tiempo que la manifestación de un deseo más autonómico e independiente para el futuro del llamado continente del siglo XXI que el tenido habitualmente por los historiadores españoles cara a él. La lucidez espectral, que es la característica quizá definitoria de toda la obra ayaliana, no claudica tampoco en este punto. Las raíces andaluzas de la vida americana no deben ser yedra sofocante ni tutela paralizadora, sino fuente de identidad y de estímulo. América no está hecha para Andalucía, sino lo contrario. Esta es la gran-

[22] *«El encargado de llevar a cabo la ceremonia daba los gritos solemnes: «¡Granada, por los ínclitos Reyes don Fernando y doña Isabel!...», tremolando el pendón sobre las cabezas de la multitud curiosa y festiva; y año tras año, al escucharlos, se me apretaba el corazón. No sé por qué, esa ceremonia, a la que nos llevaban como a una alegre diversión, me inundaba de tanta tristeza. ¿Sería bastante para ese efecto el sentimentalismo, en gran medida literario, las nostalgias arábigas derramadas sobre mi imaginación infantil por los cuentos de la Alhambra, de Washington Irving, cuya traducción teníamos en casa, o por* El Alcázar de las Perlas, *de Villaespesa, que mi madre nos leyó una vez en voz alta, o por mi contemplación admirada de los moros viajeros que visitaban el palacio y se demoraban mirando desde su altura la extensión de la ciudad antaño perdida? ¿Bastarían esas cosas para hacerme amarga la conmemoración de la toma de Granada por los Reyes Católicos —una amargura, por lo demás, nunca confesada a nadie—? Más tarde se me ha ocurrido reflexionar que, sea como quiera, Granada es una ciudad muy triste, impregnada de singular melancolía; una ciudad frustrada —no en vano es llamada «la tierra de la mala* follá*»—, como si el testimonio magnífico de su pasada grandeza se mantuviera en pie tan sólo para hacerla rumiar sin tregua la humillación de haber venido a menos». AYALA, F.,* Recuerdos y olvidos, *Madrid, 1982, 61-62.*



deza de las regiones y comunidades con patentes civilizadoras. Y muy pocas de las del Viejo Occidente pueden blasonar a tan justo título de ellas como la nuestra.

Aparte de a los que tan sucinta y amputadoramente nos hemos acercado, otros intelectuales andaluces y españoles y hombres de letras a los que la resaca del exilio varó en tierras americanas, recrearon desde allí la historia íntegra o parcial de nuestra región, tramos y trazos de vida individual y colectiva. Con qué arrobamiento, por ejemplo, penetró en la sabiduría de algunos menestrales sevillanos D. Pedro Salinas desde la Norteamérica britanizada de Baltimore o Boston. Esos epistolarios que para vergüenza de los hispanos de hodierno permanecen aún inéditos y que atesoran confidencias, desgarrones de alma, rectificaciones, esperanzas, de hombres como los cordobeses Antonio Jaén Morente, Juan Rejano, Eloy Vaquero o Gallegos Rocafull —gaditano de nacimiento—, cuántas meditaciones y reflexiones sobre el sur y la gentes de nuestra tierra no encierran. Otros, a la manera de uno de los más grandes críticos de la literatura de la España contemporánea, José Fernández de Montesinos, prefirieron volcar en la reconstrucción de ciertas vidas andaluzas pedazos de la suya, que el buen explorador puede detectar sin mayores esfuerzos.

Recuerdos y trabajos que merecen un tratamiento específico y moroso y que, pasadas las hipotecas y secuestros de las falacias y politiquerías —unas y otras bien rentables, por lo demás— que sofocan el crecimiento del verdadero conocimiento de la tierra, emprenderán espíritus atraídos por las auténticas fuentes de nuestra personalidad, no por sucedáneos o mixtificaciones. Sensibles por su naturaleza al agradecimiento, lo mostrarán hacia aquéllos que en el dolor del exilio desearon, desde cuadrantes ideológicos bien diferenciados, un porvenir venturoso para Andalucía. Sería bueno que, desde el senado cultural que constituyen las Academias e Instituciones que vivifican el presente congreso, le abriésemos camino.

José Manuel Cuenca Toribio

La quimera

Para Bernabé Fernández-Canivell

Súbitamente, como si la luz se hubiese violentado con la geometría cuadrangular de la plaza, inundada de reflejos, me sentí catapultado hacia mí mismo, despojado de una lógica apodíctica que creía dominar como racionalización de la incoherencia, el absurdo tal vez, que progresivamente se había ido apoderando de toda posible, y ya inútil, causalidad.

Miré en derredor, lentamente, con esa parsimonia analítica de quien se sabe huérfano a pesar de un principio de la realidad terciado, en todo caso, de una cierta mitomanía que sacraliza jerarquizaciones y subordinaciones. El anciano, lo presentía, seguía atento a la torpe peristaltia de las lombrices decapitadas, que se retorcían de dolor.

Intenté, en un último y lamentable esfuerzo de la memoria y el conjuro, reconstruir los antecedentes, uno tras otro, de aquella situación angustiosa. Cerré los ojos hasta lastimarme. Mi cuerpo se abandonaba a una laxitud equívoca, incontrolable, como si fuese imantado por una fuerza centrífuga controlada telepáticamente por alguien que hubiese previsto mi derrumbe con precisión matemática.

La angustia inicial se trocaba paulatinamente en desconcierto, casi en el pavor que preludia toda anagnórisis, íntima pulsión de la carne que se petrifica, horrorizada, ante la imagen de la propia consunción: un frío subterráneo, profundo, afloraba incontenible a mi piel y la escarchaba hasta resquebrajarla.

El anciano me miraba atentamente desde sus ojos acuosos. Intenté sonreír pero la rigidez de mis labios, resecos, me alertó a tiempo de una nueva metamorfosis no prevista. El anciano parecía estar dispuesto a revelarme, confidencialmente, un secreto que le torturaba, que le asociaba directamente a mi drama, que podía, sin duda, romper el hechizo y la fascinación, y liberarme.

Volví a cerrar los ojos e intenté reconstruir las etapas que me habían vinculado a la catástrofe.

El Chiva jamás conculcaba el código de las analogías y las equivalencias. Había reglamentado su vida como un sistema de autorreferencias absolutamente autónomo. Nada ni nadie hubiera podido interferir en una casuística cuyo único referente lindaba con la subrealidad. Había inaugurado su programa de aniquilaciones con el alejamiento máximo que había podido lograr: mil trescientos kilómetros le separaban de su tierra de origen. Había venido al Sur dispuesto a dinamitar un pasado que no dudaba en conceptuar de fiasco y carnavalización. Su llegada al Instituto había estado precedida por una limitadísima letanía de renuncias: un paisaje atosigante, insoportablemente monótono, donde los verdes se ahogaban entre brochazos de amarillos macilentos; una familia tutelada por una heráldica de escudos herrumbrosos, grifos apolillados y unas flores de lis desmayadas en búcaros sepultados por el polvo secular; un padre prometei-

co que se había degradado inopinadamente hasta erigirse en bufón de una corte presidida por la figura, odiosa y odiada figura, de una madre prusiana y dominante; una Universidad provinciana que apestaba a orines y beaterías de pedantones metidos a decanos de la marrullería, el servilismo y la sevicia; y poco más.

Como hombre de orden, no podía consentir que ningún imprevisto viniese a arrumbar su rígida mecánica de causas y efectos. Apenas hablaba con los compañeros. Frente a las compañeras, jamás consintió que su misoginia cerval se viese equiparada a una vulgar reacción de desprecio: ninguna de ellas llegó a sospechar que bajo su cortesía se ocultaba un resentimiento añejo, rancio, volumétrico. La única excepción digna de reseñar era la de su inasistencia a la primera clase de los lunes.

Lo paradójico. Eso es. Obviar, sea como sea, los sincretismos espaciotemporales. Establecer un canon de categorías y valencias para desarmar la equivocidad.

Abrí los ojos. Nada había cambiado. El anciano, que seguía envejeciendo irremisiblemente, me miraba lastimeramente. Comencé a odiarlo.

Se escudaba en la barbarie de una amoralidad sin límites para transferir e inocular a sus alumnos, exitosamente, el mismo resentimiento hacia la condición humana que él tan celosamente alentaba. Sus lecciones magistrales (!) eran discursos cifrados en un alfabeto de exclusiones y antítesis: creaba mitos fugaces que inmediatamente destruía con la vesania y la vileza de quien conoce desde siempre la fecha de su muerte. Nada le repugnaba más que la mansedumbre, la mediocridad y el quietismo de unos compañeros resignados a su condición de funcionarios satisfechos de su miseria; como los cerdos criados con bellotas falsamente nutríficas, que gruñían de alegría cada vez que se aproximaban las vacaciones estivales. Jamás polemizó con nadie. Se mantenía discretamente alejado, como reservándose para el día de un pentecostés parusaico y exclusivo en el que, al fin, se gozaría procazmente con su apoteosis.

Abandoné el Instituto a las cinco en punto, como todos los miércoles. Dos minutos más tarde, subí al destartalado autobús que desde Ciudad Jardín me conduciría a la Trinidad. Me apeé demorando al máximo el descenso, obstruyendo la salida de los más presurosos: una mujer corpulenta que resoplaba exhalando un hedor metífico; un mozalbete espigado que acariciaba sus genitales con una impudicia apenas disimulada; y un caballero que mesaba con nerviosismo una barba rala y canosa.

Eché a andar en la dirección prefijada, como todos los días: el sol, en la lontananza, parecía sucumbir a su propia soledad.

Era apreciado, ante todo, por su inimitable forma de hablar: aderezaba cada frase (rotunda, precisa, almibarada a veces con una guarnición de neologismos sabiamente dosificados para provocar sorpresa o desconcierto, admiración o envidia) con una gesticulación adocenada pero eficaz; su interlocutor (nunca participaba en tertulias o conventillos) quedaba invariablemente atrapado, sí, hipnotizado por una mímica en desuso transida de resonancias vicarias, subyugado, sin duda, por la perfecta conjunción de la palabra y su rúbrica. Construía largos, larguísimos períodos, salpicados de complejos paréntesis y remansos explicativos, como si sus parlamentos tuviesen como único destinatario a un eximio profesor de lógica dialéctica. Nadie sobrevivía a sus soliloquios sin la sensación de haber sido burlado o, cuando menos, utilizado como simple mecanismo de autoafirmación. El parecía entusiasmarse consigo mismo cada vez que alguien opta-

ba por una discreta retirada, excusándose por sentirse agredido en su intimidad ladinamente desnudada.

Crucé la Alameda y me detuve frente al nuevo edificio de Correos, todavía en construcción. Encendí un cigarrillo: la acidez y el amargor de la primera bocanada me deleitaron durante unos segundos; repentinamente, arrojé el cigarrillo y lo pisoteé con furia. Me sorprendió mi propia intemperancia. Alguien me empujó por detrás, con suavidad, como indicándome la dirección a seguir. Giré hacia la izquierda y no logré sorprender a mi agresor: un grupo de turistas me adelantaron en tropel, parloteando a voz en cuello y haciéndome guiños indescifrables.

Fue en ese momento, estoy seguro, cuando los puntos de referencia, tan minuciosamente diseñados, comenzaron a descentrarse a una velocidad de vértigo. En lugar de sistematizar una estrategia de supervivencia, huyendo en sentido contrario, sucumbí al abatimiento de lo incongruente: Ese fue, creo recordar, el instante fatídico en que equivoqué, errátil, la ruta, trastocando todos los datos hasta entonces perfectamente sincronizados entre sí. Inmediatamente descarté, por falaces, posibles respuestas como alucinación, pesadilla o premonición. Todo comenzaba a complicarse endiabladamente: había penetrado en un laberinto de múltiples senderos y cuya salida no aparecía por ninguna parte.

Gozaba de su soledad como una claudicación sutilmente reglamentada y cuyo diccionario estaba alfabéticamente ordenado con términos tan dispares como Proporcionalidad, Disonancia, Emblemátia, Geometría euclidiana de las abcisas sobrevoladas, Paralipómenos, Retribución, Libro de los Libros, Bestiario, Ninfoclastia, Encabalgamiento, Metáfora especular, Mímesis desantropomórfica, Apocalipsis, Fabulación, Teoría de la Cotidianidad, Poética de lo Inverosímil.

Se trataba de una gramática de la irracionalidad o, si se quiere, de una morfología de lo dúctil, lo esquizomorfo y lo rizomático; en definitiva, un manual en clave para un nuevo tipo de locura viciada de una sentimentalidad hipersensitiva. Estaba fascinado, sin duda, por las hipóstasis y las alegorías.

Me resultaba imposible discriminar lo sustancial de lo accesorio. Quiero decir: nada más haber dejado atrás el pretencioso edificio de Correos, comenzaron a multiplicarse, en haces correlativos, las sensaciones de la caducidad, lo inarmónico y lo aleatorio. Súbitamente, el paisaje citadino perdió consistencia, se hizo maleable, comenzó a desintegrarse a cámara lenta devorado por un aluvión de luces superpuestas, no categorizables, como en un ocaso de soles gemelos que se devastan sañudamente con la inquina ancilar de los colosos que se destruyen para perdurar infinitamente.

En medio de aquel cataclismo de formas delincuescentes, yo, testigo, único testigo de la consunción del mundo, quise traducir en una fórmula algebraica (registrable en el osario de la memoria) lo que parecía ser la colisión de dos nociones sorprendentemente excluyentes.

Apenas pude predisponerme para acoger con indiferencia la revelación (?) que adivinaba, cuando fui materialmente succionado por una callejuela intestinal, lóbrega y deshabitada: la hora de la purificación, pensé, del sacrificio ritual, ha llegado.

Ni locura ni sentimentalidad hipersensitiva. Acaso la floración, epidérmica, de un viejo rencor hacia la vida; mejor todavía: un viejo rencor contra sí mismo épicamente figurativizado como una metáfora cuajada de ambivalencias: para él, todo moral era una moral de clase; es decir: una moral ideológica. Por ello rechazaba, sin más, toda posible imputación de grosero pirronismo pequeño burgués. El se sabía muy por encima de los bizantinismos escolásticos en los que parasitaban sus compañeros. Era, en definitiva, su propio mundo, una mónada clausa y autosuficiente: un exquisito egoísta.

Algo me obligaba a caminar sin apenas apoyar los pies. Algo con una inteligencia perversa y ubicua.

Me dejé arrastrar hasta el fondo de la calleja intestinal. Aspiré con delectación, luego con prevención, recelando: Era el único modo de controlar mi propio cuerpo, que comenzaba a relajarse peligrosamente, desentendiéndose, rebelándose acaso contra mi mente confusa. Tenía que acostumbrarme, pensé, a la mecánica infernal de la escisión y la bipolaridad.

En un último esfuerzo, acaricié con sigilo el lomo del libro que reposaba en el bolsillo de la chaqueta. No recordaba ni título ni autor. Pero seguí acariciándolo con la contumacia de quien se sabe condenado a perecer sin haber formulado un pliego de descargos. Fue en ese momento cuando surgió la angustia y el temor de saberme privado de una cotidianidad que había estado magnificando durante los últimos cinco años.

Salía de sus clases demudado, con la seriedad del juez y del verdugo, satisfecho de haber intensificado en un grado el resentimiento, contra todo y contra todos, de sus alumnos. De su boca colgaba una sonrisa sucia y dulzona, cuajada de lascivia, como si hubiese descubierto la magia de un interminable orgasmo controlado por una voluntad, como él, pervertida.

Sus alumnos manifestaban hacia él una desconcertante admiración: lo idolatraban como a un padre severo pero prepotente y retribuidor; admitían su misantropía con el regusto que sigue a la ebriedad. Actuaba ante ellos con sus mejores galas; los seducía con su verborrea; los invitaba a entrar en trance; los destruía entre parabienes y gratificaciones: todos ellos lo adoraban y su clase era un tabernáculo ajeno a toda trascendentalidad. Oficiaba despojado de toda adyacencia, como un catecúmeno con cualidades de taumaturgo, y los enloquecía, obnubilándolos.

Súbitamente, aparecí en medio, justo en medio, de una plaza desconocida. Procuré asociar ciertos detalles con los que poder situarme y defenderme, llegado el caso. Una luz intensísima sepultaba los ángulos en un destello cegador. Estaba deslumbrado. Mi cuerpo ya no me obedecía: era una carga ominosa y execrable, una inmundicia colgada de la piel, sudorosa y corrupta. Un sudor frío, viscoso, espeso, perlaba mis sienes y descendía hacia la comisura de los labios sin poder escupirlo. La luz seguía acrecentando su fulgor, se tornaba en claridad irritante, de una blancura primigenia y letal.

Cuando me disponía a cerrar los ojos por tercera vez, el claror destellante y flamígero se tornasoló en un manchón tenebrista que difuminaba los contornos hasta borrar toda huella. Permanecía al acecho, prevenido, dispuesto a contraatacar en el momento preciso. Se hizo un silencio absoluto, lacerante, masticable, Permanecí inmóvil, en suspenso, sin respirar. Mi corazón había dejado de latir hacía rato.

No tenía edad cuantificable; carecía de pasado y de futuro; por nada se apasionaba: se había purgado de todo partidismo. Despreciaba los arquetipos y los paradigmas. Únicamente se enternecía cuando alguno de sus alumnos más torpes lo invitaba a ser su confidente: escuchaba al alumno con una delectación rayana en la humildad franciscana; lo reconfortaba; lo instruía con una meticulosidad iniciática: parecía envejecer contagiado por las amputaciones, múltiples y pavorosas, de aquellos adolescentes que lo apostrofaban y vocaban aureolados de una ingenuidad suicida. Nunca nadie, al parecer, formuló reproche alguno contra él. En aquel habitáculo (sic!) de tensiones y rencillas, de pequeñas miserias y rivalidades mal disimuladas, comenzaba a convertirse, lentamente, en un buda; esto es: en un mito viviente.

Más que plaza desconocida (que sí lo era), se trataba de una ignota y agobiante dimensión cero donde confluían ciertas líneas de fuerza incontrolables, ciertas potencialidades cargadas de armónicos apenas audibles: una latitud sin coordenadas, pura notación espacial de límites no baremables: la suspensión de juicio, de raciocinio incluso, se imponía como única salvaguarda; por eso me limité a dejarme fagocitar hasta que la lógica de la sinrazón neutralizase por sí misma los numerosos contrasentidos que hasta ese instante había conseguido sistematizar: la inquietante lividez del rostro, apenas visible, del anciano milenario, único ser que poblaba aquella dimensión desnortada; el susurro de voces crispadas, como un eco rebotado desde lejanos farallones, que llegaban agotadas por una especie de asfixia congénita; la gravitación de la luz metálica, enquistada en los cuatro ángulos de la plaza; el silencio, preludio, sin duda, del apocalipsis que presentía desde mi llegada; la cerúlea palidez de las lombrices que se caían, que se arrastraban lastimeramente, reptando con una torpeza travestida de impotencia entre los hipidos asmáticos del vejete ensimismado en su juego cruel: todo se había conjurado para transformar mi recelo incipiente en terror.

En un arrebato de coraje me decidí a interpelar, aproximándome peligrosamente, al anciano asmático hasta lograr, por fin, la solución de aquella raíz cuadrada que me transportaba a la demencia.

Nunca asistió a la primera clase de los lunes, lo que dio pie a peregrinas conjeturas por nadie contrastadas o verificadas. Se decía, por ejemplo, que aprovechaba los fines de semana para embriagarse durante cuarenta y ocho horas seguidas, sin descanso; o que recorría los mil trescientos kilómetros que le separaban de su tierra de origen para verse con una fascinante mujerzuela por la que suspiraba inútilmente; incluso se apuntó hacia ciertas prácticas sexuales de tipo comunitario en las que menudeaban los alucinógenos y los ritos rosacruces: cada cual formulaba hipótesis y mantenía supuestos a gusto del más fabulador. Lo cierto es que a las diez y cuarto en punto su desgarbada figura asomaba, tambaleante, por el vestíbulo del Centro, arrastrando a duras penas un cansancio milenario, unas ojeras que le colgaba sobre los pómulos como placentas deshidratadas, y una animadversión indisimulable hacia todo lo que no fuese él mismo. Esos lunes no cruzaba palabra con nadie; sus clases se limitaban a ejercicios escritos o a disertaciones orales de los alumnos.

Era un hombre perfectamente organizado, se decía.

Todos lo envidiaban.

Me fui aproximando cautelosamente. El anciano decrépito no mostraba curiosidad alguna por mi estrategia defensiva. Me alarmó su indiferencia, su desprecio. Sólo el terroso siseo que provocaban las lombrices perturbaba aquel silencio preñado de insidia. Las lombrices horadaban el polvo intentando zafarse de la tortura a que eran sometidas; se revolcaban entre la babosidad excretada; se hundían en sus propios excrementos; arrastraban tras de sí la mucosidad, elástica y gomosa, con que protegían sus cuerpos mutilados; se hacinaban, buscándose, bajo la gelatina regurgitada por sus minúsculos orificios bucales hasta deshacerse en un coágulo de anillos emulsionados.

Estaba a punto de vomitar.

Ni las insinuaciones bienintencionadas de algunos de los compañeros que él privilegiaba con sus peroratas; ni la amonestación verbal que tuvo que soportar de la autoridad académica; ni las varias sanciones pecuniarias (descuentos mensuales en sus haberes) acumuladas durante el curso: ninguna medida de presión, ninguna amenaza, ninguna reconvención, lograron disuadirlo de su abstención laboral de los lunes por la mañana. Llegó a rumorearse de un inminente expediente administrativo el cual en nada alteró su mutismo y apartamiento.

Cuando el curso desatendido eligió una comisión para solventar el entuerto con la dirección, él se apersonó en la clase, estuvo unos minutos reunidos con los levantiscos, habló, habló, habló, subió a la sala de profesores, se fumó varios cigarrillos seguidos y abandonó el Centro hasta el lunes siguiente a la hora acostumbrada: ese lunes regresó más envejecido y ojeroso que nunca: algo comenzaba a fallarle, sentenció, enfático, uno de sus inveterados difamadores.

Estaba, ¡por fin!, frente al anciano. Su rostro, apergaminado y harinoso, parecía subsumirse en su propia decrepitud. Busqué afanosamente el reloj; presioné sobre la clavija del cierre y observé la esfera: las agujas se habían superpuesto en una hora imposible.

Temí por mi seguridad: las voces susurrantes, venidas de muy lejos, cesaron repentinamente: La iridiscencia lumínica se había ido colmando de sombras cenceñas hasta cubrir la mitad de la plaza con un resplandor auroral y sanguinolento. El anciano, enjuto y monologante, dejó de mutilar las lombrices; éstas, aprovechando el descuido, se fueron alejando en formaciones romboidales, como ridículas falanges espartanas en un desfile procesional. Sólo permanecía el silencio, el silencio que precede a todas las masacres, el silencio de los holocaustos y los genocidios. Y yo era, sin duda alguna, el chivo expiatorio, el buco emisario, el pan ácimo de aquella liturgia gratuita y siniestra. Acorralado como estaba, formulé, a bocajarro, sin preámbulos, la pregunta fatal.

Envejecimiento que se palpaba en su rostro acartonado, siempre en tensión, en el que se hundían, recelosos, unos ojillos ratoneros que transmitían una tristeza infinita. Sorpresivamente, uno de aquellos lunes gloriosos en los que regresaba exhausto y derrotado de no se sabía dónde, alguien descubrió, casualmente, el celebérrimo tic nervioso en el párpado del ojo derecho: a intervalos regulares, el párpado comenzaba a palpitar desbocado, en un ritmo de diafragma averiado y con movimiento reflejo progresivamente acelerado. El ojo parecía dolerse, se dolía de la agresión, velándose el cristalino en remedo de guiño apicarado.

Por aquellos días formuló su definición del acto educativo como acto político repre-

sor y fijó plazo y fecha para su renuncia al mismo: fue calificado de loco peligroso, ente marginal, orate de sainete, visionario utópata y exhibicionista de poco pelo.

A partir de entonces, su mutismo fue en ascenso. Durante un cierto tiempo sólo se dignaba entablar conversación con el personal no docente (en especial con las limpiadoras, a las que hacía disfrutar a carcajada limpia) y con el jardinero (un tipo de relumbrón que arrugaba el bigote a la de tres).

Tres lunes más tarde, dejó también de hablar con los no docentes: se reservaba únicamente para sus alumnos y, sobre todo, para sus gatos siameses: el círculo de las analogías y las equivalencias seguía clausurádose.

Miento. No formulé, a bocajarro, la pregunta fatal. El terror había agarrotado mi lengua, convertida, ahora, en un órgano inútil y parásito basculado hacia la faringe, frío y torpe, en íntima correspondencia con mi cuerpo petrificado. No formulé pregunta alguna; simplemente, y como medida cautelar, seguía aproximándome, más y más, retador, al anciano del que adivinaba su nariz corva, ganchuda, como pico de ave rapaz que otea la presa y babea plácidamente sospechando la jugosidad de la carroña.

No formulé pregunta alguna: el terror era tan intenso que me limité a situarme frente a él con toda insolencia, predispuesto para lo peor. Al detenerme, el anciano, como pulsado por un muelle tensionado al máximo, se puso en pie, mirándome socarronamente, auscultándome, estudiando la forma más adecuada para infligirme el mayor daño posible. Me eché a temblar febrilmente: sabía, lo sabía, que la experiencia de la muerte sería inminente.

Temblaba. Temblaba. Temblaba soliviantado ante una soledad inhóspita. Temblaba sin recato, perdido todo control.

Incluso, y como su opus magna, tuvo la ocurrencia de preparar una antología de textos literarios sobre los gatos. Fue el único y primer homenaje del que se tiene memoria. Se llegó a comentar, con sorna cargada de hostilidad, que, para fomentar la creatividad de sus alumnos (en ejercicios de inventiva, texto libre y metamórfica), tuvo la ocurrencia de llevar a clase a uno de sus amados siameses; el cual, cobardón, se orinó media docena de veces; maulló lastimeramente hasta provocar las lágrimas de los más sensibleros; se fugó en un descuido y apareció, una semana más tarde, en un rincón del Centro, medio devorado por los dos mastines que patrullaban el recinto durante las noches. No logró recuperarse del golpe; se hizo más reservado y gruñón, más insociable, más introvertido; desde entonces inició la costumbre, oportunamente jaleada por mirones y hablistas de pasillo, de la petaca de coñac para sus libaciones puntuales cada cuarto de hora.

No precisaba de nada ni de nadie: parecía completamente feliz.

Obligué a mi cuerpo, entumecido y tiritante, a desplazarse, casi arrastrándose, hasta la perpendicular del banco de piedra donde el enigmático vejete seguía envejeciendo segundo a segundo. La luz cenital, agonizante ya, proyectaba mi sombra sobre el banco, envolviendo por entero la figura esquifada del anciano. Cuando la sombra le privó de la luz, el anciano, desesperado, intentó evitar el cono de sombra, manoteando convulsivamente, buscando la luz entibiada, gratificante, como un extraño pez abisal que necesitaba de ella para no sucumbir del todo. Fue entonces cuando descubrí hasta qué pun-

to mi estrategia de aproximación había sido eficaz. Aproveché la confusión del anciano, su momentánea invalidez, para formular, esta vez sí, la pregunta. El anciano, a punto de momificarse, cayó bruscamente a tierra; golpeó el suelo produciendo un chasquido apagado y hueco, de osamenta a punto de pulverizarse. Volví a formular la pregunta. El vejete boqueaba con los ojos desorbitados, saltones, de los que se desprendía una especie de súplica interpretable como un ensalmo o como una maldición. Reptaba trabajosamente, arañaba el suelo, se arrastraba con una torpeza larvaria, casi fetal, hacia mí, como una gigantesca lombriz lagrimeante.

Sonreí complacido, satisfecho, triunfante. Mi cuerpo comenzaba a reaccionar, se acrecía en su materalidad, resucitaba de una muerte epigonal. De mi boca surgió una carcajada espantosa que me sorprendió por su rotundidad.

Meses después (y durante una dilatada época cercana a los diez años), con una paciencia de escoliasta y grafómano a prueba de reveses e incomprensiones, comenzó a redactar su Ars Poética: una monumental poliantea y silva de varia lección cuyas tres vertientes cardinales discurrirían por los derroteros de la glosa y el commiato, el pastiche y el texto laberíntico (con incontables notas a pie de página, nomenclátors y guías de lectura, glosarios, apéndices y postfacios en jerga intraducible). Texto el suyo que, para pasmo y desazón de sus muchos enemigos, habría de ver publicado, aplaudido, interpretado y analizado por doctorandos y narratólogos, plagiado y, a la postre, calificado por sesudos estilistas como obra fundacional y clásico de clásicos en el parnaso ibérico.

El anciano se aferró a mis pies, aprisionándolos con sus manos gélidas, escamosas, en una crispación que interpreté como preagónica. Permanecí inmóvil, formulando, una y otra vez, la pregunto. Sentía sus manos viscosas clavadas sobre mis tobillos. Me incliné hacia él. Lo sujeté por los cabellos. Al tirar hacia mí, un mechón de vello blanquecino quedó prendido entre mis dedos. Zafé la pierna derecha y empujé con violencia sobre su rostro. El anciano cayó de espaldas, los ojos llorosos, babeantes. Súbitamente liberó sus manos de mis tobillos y las llevó a los ojos: una luz intensísima había surgido a mis espaldas. No quise esperar más. Comencé a golpearlo con saña, pisoteándolo, escupiéndolo, arañándolo. El se defendía ovillándose más y más, ocultando su rostro, quejándose en voz muy baja. La luz seguía creciendo. Toda la plaza rutilaba bajo el blancor espejeante, como un salitral agostado. Me arrojé sobre su cuerpo y formulé, por última vez, la pregunta. El vejete, por toda respuesta, se volteó, quejumbroso; separó las manos del rostro; encaró la luz y comenzó a reírse turbadoramente. Lo miré directamente por vez primera, con curiosidad malsana, centuplicando el odio que sentía hacia él.

Antes de desmayarme, justifiqué, sí, justifiqué por completo su risa siniestra, casi diabólica: El y yo, lo descubrí horrorizado, éramos una única, una misma, una arcaica quimera.

Recordé el título del libro: *Die Sonette an Orpheus* de Rilke.

Julio Calviño

Melancolía y utopía en Garcilaso de la Vega

(Lectura de las églogas I y III)

Aquí se hablará de su doble poder. De cómo
Melancolía y Utopía se excluyen mutuamente.
De cómo se fecundan recíprocamente.
Günter Grass

I

En la égloga I de Garcilaso, dos pastores se lamentan armoniosamente en medio de un paisaje feliz. Sus palabras fluyen con delicadeza y musicalidad maravillosas, pero no nos trasmiten ningún profundo contenido intelectual ni nos revelan tampoco una especial penetración psicológica. Por otra parte, es difícil admitir que la emoción poética proceda directamente de la conmovedora situación de los personajes. Sin embargo, la égloga I permanece como uno de los momentos fundamentales de nuestra poesía. ¿Cuál es la verdad de este poema? ¿En qué suelo se hunden las raíces de su imborrable belleza?

Eugenio Coseriu ha formulado de manera plástica y eficaz una idea que se halla difundida por toda la moderna teoría de la literatura: «En la poesía, todo lo significado y designado mediante el lenguaje (actitudes, personas, situaciones, sucesos, acciones, etc.) se convierte a su vez en un «significante», cuyo «significado» es, precisamente, el sentido del texto» [1].

La comparación entre el poema y el signo lingüístico es luminosa, pero hay que señalar que en literatura la relación entre el significado y el significante es todo menos arbitraria. El sentido no se une desde fuera a una forma previa, sino que es producido por la misma configuración material y lingüística de ese significante que es el texto en su totalidad, incluido su contenido semántico. ¿Cómo tiene lugar esa producción? ¿Cómo justificaremos nuestra intuición del sentido de la égloga I a partir de su realidad material? Esta es la preocupación teórica que nos acompañará a lo largo de estas páginas.

La poesía de Garcilaso, al igual que la de toda la tradición petrarquista en la que se halla inserta, se caracteriza porque el sujeto creado por el texto poético, el sujeto que habla, es también el tema. Esta subjetividad tematizada se presenta como conflicto y

[1] *Eugenio Coseriu,* El hombre y su lenguaje, *Gredos, Madrid, 1977, p. 207.*

carencia. Se trata, casi siempre, de una poesía amorosa, pero ni la persona de la amada, considerada en sí misma, ni la relación intersubjetiva, tienen una importancia relevante. La amada es la eterna ausente, el punto de confluencia que el sujeto pone como centro ideal de sus conflictos, la materialización de ese momento de exterioridad que forma parte de la estructura de la subjetividd. Lo que el sujeto contempla, con melancolía o avidez, es su propio yo como desencuentro consigo mismo en la pérdida del objeto amado. «Desgraciado, es a ti mismo a quien buscas fuera de ti», dice Marsilio Ficino, increpando al hombre apresado en las redes del amor humano[2].

Todo esto es lo que ocurre en la égloga I[3], con la diferencia de que aquí el sujeto lírico no habla de forma directa. Las estrofas que sirven de marco a los dos monólogos crean un espacio exterior a partir del cual se configuran dos personajes. Debemos, pues, preguntarnos en primer lugar por la función literaria de Salicio y Nemoroso. Lo primero que observamos es que no desempeñan ninguna de las funciones que la literatura encomienda habitualmente a los personajes. Su presencia no provoca ninguna relación dramática, pues no existe diálogo. Tampoco encontramos en ellos ninguna determinación psicológica, sino que cada uno sustituye de una manera estricta al sujeto lírico, y no tienen otra entidad que la del conflicto que anuncian. Por otra parte, no podemos justificar su presencia alegando que constituyen uno de los elementos indispensables de la égloga como género, pues estamos preguntándonos precisamente por el sentido del género tal como se realiza en este poema.

Cuando el sujeto lírico se expresa directamente, sin personajes intermediarios, el lector ingresa en el ámbito cerrado de una conciencia que, a través del sufrimiento, se contempla a sí misma en el desvelamiento de su irreductible subjetividad. Todo lo personal y particular queda abolido. El lector no accede al conflicto de un individuo concreto, sino a la realidad misma de la subjetividad. No es interpelado por la voz que habla, no es el interlocutor de las palabras del poema, sino que se integra y se identifica con ese movimiento en el que el yo percibe su radical extrañeza de sí mismo y del mundo.

¿Qué es lo que ocurre cuando aparecen unos personajes que, a diferencia de lo que ocurre en otras églogas, tienen exactamente la misma función que el sujeto lírico? Las estrofas que enmarcan los monólogos de los pastores crean un mundo previo a la aparición del ámbito de la subjetividad, situándola así dentro de unos límites. De esta forma, el contenido del poema no es solamente la subjetividad, sino también la persona contemplada desde fuera. Participamos de la experiencia absoluta del sujeto, pero a la vez accedemos a la contingencia del que la anuncia, el cual, precisamente en esta medi-

2 *Te ipsum, a miser, extra ta queris. Marsile Ficin,* Commentaire sur le Banquet de Platón, *Les belles lettres, París, 1956, p. 222.*

3 *Sobre la égloga I, además de los análisis contenidos en el libro de Rafael Lapesa,* La trayectoria poética de Garcilaso, *(Madrid, 1948) que sigue siendo el estudio fundamental sobre el tema, y en el más reciente de Antonio Prieto,* Garcilaso de la Vega, Madrid, 1975, son importantes los siguientes trabajos: W. J. Entwistle, «The First Eclogue of Garcilaso», Bulletin of Spanish Studies, *2, 1925; A. A. Parker, «Theme and Imaginary in Garcilaso's First Eclogue»,* Bulletin of Spanish Studies, *25, 1948; O.H. Green, «The Abode of the Blest in Garcilaso's Egloga Primera»,* Romance Philology, *6, 1952-53; Margot Arce Blanco, «La égloga primera de Garcilaso»,* La Torre, *I, 2, 1953; R. Ter Herst, «Time and Tactics of Suspense in Garcilaso's Egloga Primera».* Modern Language Notes, *83. 1968; M. J. Woods, «Rhetoric in Garcilaso's First Eclogue»,* Modern Language Notes, *84, 1969; Claudio Guillén en* Literature as System, *Princeton, 1971, pp. 182-88; Cesare Segre, «Análisis conceptual de la I égloga de Garcilaso», en* Las estructuras y el tiempo, *Planeta, Barcelona, 1976.*

da, se convierte en personaje. Más adelante, al final de nuestro análisis, podremos extraer todas las consecuencias de este hecho.

Por otra parte, el sujeto lírico, por su propia esencia, sólo puede ser uno; la creación de personajes permite que sean dos. Pero podríamos decirlo mejor al revés: el que sean dos y, por lo tanto, se limiten mutuamente, es una dimensión de su aparición como personajes.

Nos hallamos ahora ante uno de los aspectos más importantes y evidentes de la estructura de la égloga: su disposición en forma de monólogos paralelos. Para penetrar en el significado de esta forma, debemos hacernos una pregunta aparentemente ingenua: ¿por qué la égloga I es un poema y no dos? O mejor: ¿por qué sentimos que es uno solo? Las dos partes no se complementan temática ni argumentalmente, sino que cada una de ellas constituye, en estos aspectos, una perfecta unidad. Es cierto que hay entre los dos monólogos múltiples semejanzas y paralelismos formales y temáticos, pero hemos de admitir que el que dos poemas sean muy parecidos es algo que está muy lejos de convertirlos en uno solo. Por otra parte, aunque las estrofas exteriores actúan como elemento integrador, no pueden, por sí mismas, ser creadoras de unidad; son necesarias para expresar y realizar una unidad que tiene que existir ya potencialmente, pues en caso contrario el marco exterior no haría sino evidenciar más aún la heterogeneidad del poema. Naturalmente, tampoco podemos recurrir a explicaciones biográficas, diciendo que Salicio y Nemoroso son trasposiciones de una misma persona, la del autor, pues la unidad que buscamos es estructural e interna. Asimismo, de nada nos sirve recordar que esta estructura bipartita procede de la bucólica VIII de Virgilio, pues esto no soluciona el problema, sino que, en todo caso, se limita a cambiarlo de sitio.

A mi parecer, lo que ocurre es que la unión de las dos partes de la égloga produce un sentido único y superior que no se halla en cada una de ellas por separado. Tanto el lamento de Salicio como el de Nemoroso parten de un drama personal concreto. La unión de ambas partes, al limitarse mutuamente, al recortarse la una sobre los perfiles de la otra —gracias, precisamente, a las semejanzas y simetrías— hace que la anécdota quede trascendida en aquello que es común a las dos, es decir, en lo que, a partir de la dolorosa circunstancia de cada personaje, se desvela en el sujeto como su verdad: la imagen del yo como deseo y carencia. Pero es importante recordar que en ningún caso la desgracia individual queda anulada o empequeñecida, pues el nivel general no destruye el particular, de forma que el dolor no queda nunca desligado de la experiencia. La infidelidad de Galatea, la muerte de Elisa, no se convierten en motivos secundarios, pero el tema de la égloga ya no es ni uno ni otro. Mediante este procedimiento, se da a la vez lo general y lo particular; el hecho concreto se halla en el centro de la experiencia subjetiva, pero no en el centro del sentido del poema.

Hemos dicho que las dos partes se limitan y oponen entre sí. Sin embargo, parece lógico imaginarse la unión entre las diversas partes de una obra literaria más como suma, en la que cada elemento complete a los demás, que como oposición. Los dos monólogos se continúan uno a otro y, evidentemente, no se excluyen entre sí. Sin embargo, hay un hecho que no permite suma: la subjetividad, que es una y, siempre, en cada caso, la mía. Podemos contemplar a dos personas, pero sólo podemos ingresar en el ámbito de una subjetividad, nunca en el de «dos subjetividades». En este sentido, podemos decir que la presencia simultánea de las dos partes implica una determinada oposición.

II

Antes de entrar en el estudio del drama de los pastores, conviene que nos detengamos a analizar la función de la naturaleza en la égloga. Como ya hemos dicho, el lugar del poema no es solamente la conciencia del sujeto lírico, pues éste se encuentra previamente situado en un lugar. Pero el papel de la naturaleza no se acaba aquí. Los elementos del paisaje que aparecen constantemente en el discurso de los pastores, con más frecuencia incluso que las menciones a la belleza de la amada, no hablan del mundo exterior solamente como circunstancia espacial, sino que constituyen un momento interno de su diálogo consigo mismos.

Alexander Parker, en un importante artículo sobre este tema[4], sostiene que la armonía de la naturaleza en la égloga I es expresión y norma de la que, según la doctrina neoplatónica, debe existir entre los seres humanos gracias al amor. La ruptura de este vínculo supone una violación de las leyes de la naturaleza, una discordancia en el seno de su perfección. Este desorden se refleja sobre la propia realidad natural. Por eso el paisaje aparece en algunos momentos como signo de la armonía instaurada por el amor, mientras que en otro expresa el desequilibrio producido por la ruptura de las leyes de la correspondencia amorosa.

Partiendo de la interpretación de Parker, podemos proseguir añadiendo algunas precisiones. En la realidad que el poema construye, el paisaje es, en primer término, el lugar material en que se hallan los pastores. Así pues, en cada uno de los monólogos hay que distinguir dos tipos diferentes de alusiones a la naturaleza: aquellas que se refieren al lugar real —aunque luego se conviertan en correlato del movimiento subjetivo— y las que son ajenas al concreto paisaje que los pastores tienen ante sus ojos. Es importante mantener esta diferencia, porque aunque en poesía, en último término, todo es signo, el sentido del signo nunca es independiente de su configuración material.

De las cuatro apariciones importantes de la naturaleza discorde, tres pertenecen al segundo tipo, es decir, que no proceden de una visión directa de la realidad. La imagen del río que se sale de su cauce, huyendo del sediento pastor, se halla en la narración de un sueño. La descripción del *mundo al revés,* en donde *la cordera paciente/ con el lobo hambriento/ hará su ajuntamiento*[5], está proyectada sobre el futuro, y no es sino ilustración simbólica de las afirmaciones que preceden: *Materia diste al mundo d'esperanza/ d'alcanzar lo imposible y no pensado/ y de hacer juntar lo diferente* (155-157). La comparación que establece Nemoroso entre la oscuridad nocturna y *la tenebrosa/ noche de tu partir* (318-19) se refiere a un hecho general y no al concreto presente. Así, la naturaleza como signo de desarmonía no pertenece al lugar real salvo quizás en un solo momento, que en cualquier caso resulta difícil de integrar en el contexto paisajístico del poema: *Después que nos dejaste, nunca pace/ en hartura el ganado ya, ni acude/ al campo el labrador con mano llena...* (296-98).

[4] *Véase la nota anterior. El estudio de Parker está reproducido en Elías Rivers (ed.),* La poesía de Garcilaso de la Vega, *Ariel, Barcelona. 1974.*

[5] *Cito por la edición de Elías L. Rivers,* Poesías castellanas completas, *Clásicos Castalia, 2.ª edición, Madrid, 1972.*

Debemos, pues, concluir que el lugar donde se hallan los pastores, mencionado tantas veces en su lamentación, es, en principio, pura belleza y armonía. A partir de este primer nivel hay otras alusiones que, salvo en un solo caso, se hallan en un plano imaginario y tienen un cierto carácter excepcional. No quisiera que esta conclusión apareciera como el resultado de un análisis objetivo y de un recuento de pasajes; quiero pensar que concuerda también con la impresión que el poema produce espontáneamente en los lectores.

Veamos cómo se integran en el discurso de los pastores los elementos del paisaje real. En algunos momentos, como en las estrofas 8, 18 y 21, el lugar presente es invocado en su relación con el pasado feliz. El dolor actual crea entre lo contemplado y el que contempla una distancia que antes no existía. La dicha suponía una forma distinta de relación con la naturaleza: *Por ti el silencio de la selva umbrosa,/ por ti la esquividad y apartamiento/ del solitario monte m'agradaba* (99-101). (No hay duda de que el lugar actual y el de la añorada felicidad son el mismo, pues en la última estrofa de Salicio quedan explícitamente identificados: *Yo dejaré el lugar do me dejaste.../ Ves aquí un prado lleno de verdura,/ ves aquí un'espesura,/ ves aquí un agua clara...)* Lo mismo ocurre en el diálogo de Nemoroso, que comienza con una invocación a los seres de la naturaleza. La pasada felicidad es descrita como armónica relación con el lugar *(Yo me vi tan ajeno/ del grave mal que siento/ que de puro contento/ con vuestra soledad me recreaba...)* en contraposición con el dolor presente: *Y en este mismo valle, donde agora/ me entristezco y me canso en el reposo,/ estuve ya contento y descansado* (253-55). El mismo contraste reaparece poco después: *¿Quién me dijera, Elisa, vida mía,/ cuando en aqueste valle al fresco viento/ andábamos cogiendo tiernas flores,/ que había de ver, con largo apartamiento,/ venir el triste y solitario día/ que diese amargo fin a mis amores?* (282-87).

En otros momentos, como en la segunda estrofa de Salicio, la paz de la naturaleza y de los seres felices que discurren en armonía con sus leyes se contrapone al desorden interno del personaje: *siempre está en llanto esta ánima mezquina,/ cuando la sombra el mundo va cubriendo,/ o la luz se avecina* (81-83). Más adelante vemos cómo la dulzura del mundo se convierte en compasión ante el dolor del sujeto. Sin que por ello quede perturbada su inmensa paz, la naturaleza busca también una suerte de armonía con ese desequilibrio que ha surgido en su seno: *Con mi llorar las piedras enternecen/ su natural dureza y la quebrantan;/ los árboles parece que s'inclinan...* (197-99). El tema se repite en la estrofa que separa los dos monólogos: *Queriendo el monte al grave sentimiento/ d'aquel dolor en algo ser propicio,/ con la pesada voz retumba y suena...* (228-230). En la última estrofa de Salicio, el lugar de la felicidad ha de ser abandonado, pues la desgracia actual es ya su verdadero abandono. Finalmente, el espacio del encuentro perfecto y definitivo es, para Nemoroso, un trasunto del espacio presente: *Y en la tercera rueda.../ busquemos otro llano,/ busquemos otros montes y otros ríos,/ otros valles floridos y sombríos...* (400-404). Así, en todas estas distintas maneras en que la visión del paisaje se entrelaza con el lamento de los pastores, podemos observar que la naturaleza desempeña una misma función: es siempre el lugar de la reconciliación perdida.

¿Cómo es esta naturaleza? ¿Cómo se aparece en la configuración verbal del poema?

El paisaje de la égloga I es una realización del viejo tópico literario del *locus amoenus*. Si estuviéramos haciendo un estudio de historia literaria, tendríamos que analizar las similitudes y las diferencias entre el paisaje de Garcilaso y las anteriores versiones del topos. Pero nuestro propósito es estudiar el poema en sí; la noción de tópico surge solamente de la comparación entre varias obras. Tomado aisladamente y en sí mismo, ningún elemento puede ser tópico. Debemos, pues, hacer un esfuerzo para poner entre paréntesis las informaciones que nos ofrece la historia de la literatura, con objeto de que no se interpongan en nuestra contemplación directa del poema.

Cuando se habla de la poesía de Garcilaso, se suelen usar expresiones como «paisaje convencional», «naturaleza depurada», «belleza ideal y perfecta». Probablemente, la mayoría de los lectores aceptamos estas formulaciones, sintiendo que nombran adecuadamente nuestra intuición. Por otra parte, estas características del poema responden a unos postulados muy concretos de la estética renacentista, según los cuales la obra de arte no debe ser mero reflejo de la realidad, sino revelación de una hermosura que el mundo visible sólo nos permite vislumbrar, pero que nunca se muestra de manera plena y total. El artista debe recrear en su obra la naturaleza, redimiéndola de su materialidad y proyectándula hacia la perfección de su idea.

Las doctrinas de la estética neoplatónica pueden interesarnos no sólo para penetrar en la raíz del arte renacentista, sino también por su propio valor teórico. Pero difícilmente las haremos nuestras en tanto que preceptos artísticos. Amamos por igual la pintura de Leonardo y de Rafael que la de Caravaggio y Rembrandt, y nunca se nos ocurriría rechazar a estos últimos por el hecho de que su arte no tenga las cualidades de idealidad y depuración de los primeros. Nunca diremos que el arte renacentista es superior, por ejemplo, al barroco, porque suprime los aspectos negativos de la realidad. En definitiva, la concepción neoplatónica no se nos aparece como una forma de acceder a un nivel superior de belleza —tal como ella, en principio, quiere ser— sino como expresión de una determinada actitud ante la belleza, de una forma de vivirla y de interpretarla.

Así pues, si queremos ahondar en nuestra intuición estética del poema de Garcilaso como algo que es poesía para nosotros, la noción de «naturaleza depurada e ideal» resulta sumamente problemática. Las concepciones neoplatónicas nos iluminan determinadas obras de arte en la medida en que constituyen sus presupuestos filosóficos y estéticos, pero hay algo en ellos que no puede satisfacernos. Pues, ¿qué significa hablar de una naturaleza ideal? El ideal señala la distancia entre lo que hay y la imagen, más o menos vaga, de lo que debería ser. Esta corrección de la realidad es perfectamente comprensible si la aplicamos a otras facetas de nuestra experiencia, pero ¿qué sentido tiene cuando hablamos de la hermosura del mundo? La naturaleza ideal ¿no es precisamente la real? ¿Es que a alguien le ha sido dado imaginar un mundo cuya belleza supere a la de éste? ¿No es precisamente la belleza, siempre, *la belleza del mundo?*

Lo que ocurre es que la experiencia estética posee un dinamismo transfigurador en el que lo real parece romper todos los límites y adquirir una suerte de infinitud. En el mismo momento de la captación, la belleza surge como algo inabarcable y fugitivo. No es nunca un dato, una cosa entre otras que podemos poseer al igual que un conocimiento de tipo intelectivo, sino que parece abrirnos y arrastrarnos hacia un más allá

sin fondo. Creo que a la luz de esta cualidad dinámica de la experiencia estética debemos contemplar la concepción neoplatónica de la obra de arte como lugar de tensión entre lo real y lo ideal.

¿Cómo se expresa esa actitud ante la belleza? Volvamos al paisaje de Garcilaso. Nuestra idea de la naturaleza, previa a toda contemplación concreta, es decir, previa a toda experiencia estética, contiene una valoración de sus diversos elementos según la cual unos se enfrentan, como términos positivos, a otros negativos. Así, la primavera se opone al invierno, lo soleado a lo nublado, lo frondoso a lo yermo, la presencia de agua a la aridez, lo claro a lo oscuro, lo que vuela a lo que se arrastra. No nos interesa ahora preguntarnos por el origen de esta visión de las cosas, ni por la conjunción de factores míticos, simbólicos y prácticos que han dado lugar a ella. Lo importante es observar que el paisaje de la égloga I está configurado a partir de una cuidadosa selección de los términos positivos. Ahora podemos recuperar las nociones anteriores: este paisaje es «ideal» en la medida en que procede de una idea previa a la visión de la realidad, pues ante la mirada concreta todas las cosas se afirman en lo que son, sin que ninguna de ellas sea pura negación de la otra.

Con todo ello no se plasma la imagen de una naturaleza mejor o más perfecta, cosa que además no sabemos qué podría significar; lo que se nos ofrece es una imagen que lleva en sí una determinada forma de experimentar y de comprender la belleza natural.

Sin detenernos en consideraciones generales sobre la estética renacentista, continuemos nuestro análisis del poema para observar más detalladamente cómo tiene lugar la configuración del paisaje y cuál es su función dentro del sentido total de la obra.

Al dejar solamente los elementos que llevan una carga simbólica positiva, se suprimen todos los contrastes, todas las tensiones y dinamismos, todo el abigarramiento y la profusión de lo real. La quietud, la serenidad, la claridad, son las notas fundamentales de esta visión de la naturaleza.

Por ser producto de un proceso de selección, el paisaje como conjunto nunca se hace presente ante nuestros ojos. Aunque cada uno de los elementos que aparecen en el poema está nítidamente perfilado y no vislumbramos en él la más leve sombra de irrealidad, todos ellos aparecen aislados, a menudo como miembros de una enumeración. No se relacionan entre sí, no se reúnen para componer un espacio apto para ser escenario de los movimientos materiales de los personajes y donde el lector pudiera situarse y orientarse. Así, aunque el paisaje es, en primera instancia, el lugar real, se despliega ante nuestros ojos como el lugar de los movimientos espirituales y sentimentales del sujeto. La imagen del lugar se desdibuja así para dar más una idea general de belleza natural que la presencia de un lugar concreto. Lo que nos trasmite el poema es más una sensación que una visión.

Por otra parte, la positividad de cada elemento procede de su propia entidad, sin que hay demasiadas valoraciones subjetivas. Con frecuencia son nombrados mediante un sustantivo desnudo de adjetivaciones: *El sol tiende los rayos de su lumbre/ por montes y por valles, despertando/ las aves y animales y la gente* (71-73). Más a menudo aparecen acompañados de un epíteto. El epíteto, al nombrar una cualidad inherente al objeto, lo cierra sobre sí mismo, como en adecuación de la cosa a su idea, mientras el califi-

cativo lo sitúa en el lugar del encuentro con el espectador, en el lugar de la experiencia[6].

Por la misma razón, no abundan en Garcilaso las metáforas. La denominación común fija al objeto en lo que es, mientras que la desviación metafórica lo saca de sí mismo, nombrándolo en lo que es, y en lo que no es, creando una tensión entre el objeto y un campo de significado más amplio.

La imagen de una naturaleza depurada tiene su correspondencia en el uso del lenguaje, en esa preferencia de Garcilaso por la selección frente a la invención. No hace falta insistir en este punto, que la crítica ha tratado reiteradamente. No que ocurre es que lo que para el análisis son, forzosamente, dos cosas distintas, mundo y lenguaje, en nuestra experiencia del poema no son, probablemente, más que una sola.

A partir de estas observaciones, podemos intentar definir cúal es el sentido de esa peculiar concepción de la belleza en Garcilaso. Decíamos antes que, por el modo en que se integra en el discurso de los pastores, la naturaleza es el lugar de la reconciliación perdida. Ahora podemos ver que su configuración formal responde precisamente a esta idea. Frente al dolor del sujeto, desgarrado entre el amor y la pérdida, entre el presente y el pasado, la belleza del mundo se aparece como acuerdo consimo misma, como plenitud de perfección en cuyo seno toda tensión se resuelve y todo conflicto se apacigua en una serena calma intemporal. Pero por otra parte, la idealidad y generalidad del paisaje es expresión de la distancia que lo separa del sujeto. Aunque las cosas están ante los ojos de los pastores, y se manifiestan, a través de sus palabras, con toda su consistencia y nitidez, se hallan replegadas sobre sí mismas, como volviéndose hacia su esencia y hurtándose a la presencia. El conjunto, al no dejarse estructurar en forma tangible, al desdibujarse como lugar material para trasmitir solamente una sensación de pura belleza, se aleja de la experiencia concreta. Falta el momento de lo particular, del encuentro en el aquí y el ahora. La naturaleza se muestra como perpetua posibilidad de paz y reconciliación, pero se evade siempre como realización; es lo puramente contemplado, lo ajeno. Existe en sí y para sí, y sólo se muestra al sujeto como nostalgia y distancia. En el sueño de Salicio, la imagen del agua inalcanzable es expresión, a otro nivel, de esta misma idea.

En esta visión típicamente renacentista, la naturaleza no dice ninguna palabra y se niega a todo significado que no sea su pura armonía interior; «no hay en ella el menor asomo de un sentido cósmico trascendente»[7]. Ni es cifra de la divinidad, como para el hombre medieval, ni presagio de un misterioso desocultamiento, como en el simbolismo romántico y moderno. La naturaleza es solamente acuciante anhelo del sujeto y

[6] *Véase Dámaso Alonso,* La poesía de San Juan de la Cruz, *Madrid, 1966, p. 143: «El epíteto implica un juicio analítico; el adjetivo pospuesto, un juicio sintético... En el sintagma analítico se extrae del sustantivo una cualidad inherente a él, para realzarla por medio del adjetivo... El adjetivo analítico nace de un deseo de realzar o manifestar la inherencia del ser, que interesa afectiva o estéticamente». Rafael Lapesa, analizando un fragmento de la ègloga II, dice: «Ya en esta segunda estrofa apunta la visión de una naturaleza perfecta. Cada sustantivo referente a una realidad natural lleva el epíteto caracteristico de la cualidad que más le acerca a la perfección de su arquetipo... Las cosas se elevan platónicamente hacia sus respectivas ideas». (*Poetas y prosistas de hoy, *Gredos, Madrid, 1977, p. 152).*

[7] *Emilio Orozco Díaz,* Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española, *Ediciones del Centro, Madrid, 1974, p. 84.*

lejanía inaccesible. Quizás el mejor contraste con esta visión del paisaje, dentro de la literatura española, se halla en la poesía de San Juan de la Cruz, en la cual la naturaleza es a la vez el lugar del anhelo y del encuentro, el lugar en donde lo general y lo particular se han hecho uno.

En la compacta densidad del mundo reconciliado, sólo hay un lugar de desasosiego y ausencia: el sujeto. En el monólogo de Nemoroso, el contraste entre el dolor individual y la inmensa serenidad del universo, se halla sintetizado en la imagen del diminuto ruiseñor, que se lamenta en medio de la noche *trayendo de su pena/ el cielo por testigo y las estrellas* (336-7).

III

Volvemos ahora al tema central de la égloga, al conflicto subjetivo de los pastores. Hemos visto ya cómo, gracias a la estructura bipartita del poema, las causas de la desgracia quedan situadas en un lugar lateral, de forma que, sin que el dolor pierda sus necesarias raíces en los hechos concretos, lo central es aquello que surge de la confluencia de los dos monólogos, es decir, la imagen de la subjetividad como deseo y pérdida. Recordemos también que los pastores hablan siempre de sí mismos, de su desventura y de su soledad. El amor como entrega del yo y aparición del otro está ausente del poema. Esto se observa con especial claridad en la parte de Salicio, el cual, embebido en la contemplación de sí mismo, sólo puede hablar de Galatea como culpable de su propia desgracia. La amada nunca es considerada en sí misma, sino como aquello que falta al sujeto y destruye su felicidad. Pero lo mismo ocurre en la segunda parte; Nemoroso lamenta la muerte de Elisa como una desgracia que le ha ocurrido a él, no a ella.

La desdicha de los pastores no consiste solamente en la carencia de un bien determinado, por importante que éste sea. No se trata de una pérdida grande, sino de una pérdida total, la del que se ve privado de toda satisfacción de sí mismo, de todo amor a su propia existencia: *Estoy muriendo, y aun la vida temo;/ témola con razón, pues tú me dejas,/ que no hay sin ti el vivir para qué sea* (60-62); *Y lo que siento más es verme atado/ a la pasada vida y enojosa* (292-3). La subjetividad se ha convertido en enemistad interior: *Y de mí mismo yo me corro agora* (66). La conciencia de sí se identifica con la conciencia del dolor: *No me podrán quitar el dolorido/ sentir si ya del todo/ primero no me quitan el sentido* (349-51).

Desde esta situación, el pasado se contempla como el momento de la felicidad suprema, de la reconciliación total. Pero por otra parte, el dolor aparece como una forma de conocimiento: desde el presente se descubre que esa dicha pasada encerraba un engaño, que alguna carencia se ocultaba en su seno: *¡Ay, cuánto m'engañaba!/ ¡Ay, cuán diferente era/ y cuán d'otra manera/ lo que en tu falso pecho se escondía!/ Bien claro con su voz me lo decía/ la siniestra corneja, repitiendo/ la desventura mía* (105-111). Después de estos versos, viene la narración del sueño que Salicio interpreta ahora como presagio de su infortunio. En la parte de Nemoroso, el tema se presenta bajo la forma de la extrañeza y del asombro por haber vivido aquella felicidad sin sospechar que llevaba en sí la semilla del dolor: *Yo me ví tan ajeno/ del grave mal que siento...* (245-6). *¿Quién me dijera, Elisa, vida mía...?* (282).

¿Se trata solamente de esa reacción espontánea que consiste en volverse hacia el pasado dichoso para encontrar en él las premoniciones del sufrimiento actual o simplemente para sorprenderse de la despreocupación con que se disfrutó aquella felicidad? Efectivamente, esto es lo que ocurre en un primer nivel. Pero en poesía, «todo lo significado se convierte a su vez en un significante». Si no queremos quedarnos en la superficie de la anécdota, debemos preguntarnos: ¿cuál será ese engaño? ¿Cuál es la carencia que antes no se percibía y que sólo se revela en el dolor actual?

La reconciliación plena es realización de eternidad; no sólo exige fidelidad y perduración, sino que, en sí misma, las instaura. ¿Cómo es posible que lo eterno tenga un final? ¿Cómo la plenitud, que es siempre promesa de plenitud, nos ha dejado con las manos vacías?

En el poema, estos interrogantes tienen lugar en el seno de dos experiencias que, propiamente, son inconcebibles: la de que quien nos amó deje de amarnos y la de que quien estuvo vivo esté muerto. Lo inconcebible se anuncia como tal en la estrofa 12: *Materia diste al mundo d'esperanza/ d'alcanzar lo imposible y no pensado...* (155-56).

Este es el momento esencial del dolor y el conocimiento: la conciencia de que la plenitud es, a la vez, huida. Al igual que el pasado, es lo que está y no está, lo que está bajo la forma de la pérdida. La reconciliación absoluta, en la medida en que es conocida —conocimiento que, en la forma argumental del poema, se presenta como posesión en el pasado— es dolor y deseo.

IV

Algunas de las ideas expuestas por León Hebreo en su *Dialoghi d'amore* pueden ayudarnos a aclarar y desarrollar estos planteamientos. Naturalmente, al traerlas ahora a colación, no lo hago con la pretensión de probar o de avalar mi interpretación del poema. Creo que el significado de una obra literaria debe hallarse en ella misma y nunca puede necesitar de un complemento exterior. Se trata únicamente de echar mano de unas ideas que nos ayuden a dilucidar nuestra intuición del sentido de la égloga I. No es de extrañar que en el mismo mundo cultural de Garcilaso, dentro de un mismo horizonte conceptual y de unas preocupaciones comunes, aparezcan unas formulaciones especialmente adecuadas para ello. Es verdad que nuestra experiencia del poema de Garcilaso tiene lugar, inevitablemente, a partir de la sensibilidad y de la mentalidad del siglo XX, y no de las de los neoplatónicos renacentistas, pero no menos cierto es que también desde el siglo XX leemos a León Hebreo.

Los filósofos del renacimiento que especularon sobre la naturaleza del amor, suelen concebirlo como posesión y fruición del objeto amado y, por tanto, como opuesto al deseo. León Hebrero, sin embargo, plantea las cosas de distinta forma: *Questi teologi, ingannati de la diversitã de'vocabuli... pongono differenzia essenziale fra l'amore e il desiderio, li quali in sostanzia sono una cosa medesima; e fanno differenzia fra l'amor della cosa che manca e fra quel de la posseduta, essendo l'amor un medesimo.* Ante las objeciones de su interlocutora, que observa que el amor hacia lo que no se posee y el que se tiene a lo que se posee, parecen diferentes, Filón arguye: *Pare, ma non son diversi: ché l'amor de la cosa posseduta non é il diletto e il gaudio de la fruizione (come*

dicono); de la possessione dilettasi a gode il possidente de la cosa amata, ma godere e dilettarsi non è amore, perché non puó essere una medesima cosa l'amore, che è moto o principio di moto, col gaudio o diletto, che sono quiete e fine e termine di moto. Tanto piú contrari progressi dico che hanno, che l'amore viene da l'amante ne la cosa amata, ma il gaudio deriva de la cosa amata ne l'amante; massimamente ch'il gaudio è di quel che possiede, e l'amore è sempre di quel che manca, e sempre è un medesimo col disio. Sofía replica: *S'ama pur la cosa posseduta, e quella non manca giá.* Contra lo cual argumenta de nuevo Filón: *Non manca la presente possessione, ma manca la continuazione di quella e sua perseveranzia in futuro, la qual desia e ama quel che possiede di presente; e la presente possessione è quella che diletta, a la futura è quella che si desia e ama... Dunque l'amore, cosí come il desiderio, bisogna che sia de le cose che in qualche modo mancano: onde Platone diffinisce l'amore appetito di cosa buona per possederla e sempre, però che nel «sempre» s'include il mancamento continuo*[8].

Es necesario sobrepasar la trabajosa exposición de León Hebreo para llegar a lo esencial del contenido. Si tomamos sus palabras al pie de la letra, podríamos pensar que no hace más que sustituir la antigua diferencia entre deseo y amor por la nueva pareja de conceptos «amor» y «posesión», con lo cual el cambio sería puramente verbal. Por otra parte, su manera de exponer la idea de la perpetua carencia corre el riesgo de convertir el amor en un mero deseo de seguridad para el futuro.

Pero creo que lo esencial en su identificación del amor y el deseo es la idea de que en el seno de la posesión está la pérdida, de que tensión y consumación no son dos situaciones diferentes y opuestas, sino dos momentos de lo mismo, porque el amor se da en el tiempo y en el «siempre» se incluye la carencia continua. No se trata, pues, de temor al futuro, sino de la estructura temporal de la posesión.

Pues, en efecto, la posesión o el encuentro se dan en la presencia, en el *ahora* de lo amado. La presencia tiene como ámbito temporal propio el instante. La presencia es afirmación de plenitud y eternidad, y gracias a ella son posibles la vida y la alegría. Pero como estamos hechos de tiempo y dispersión, el presente de la reconciliación es perpetuamente fugitivo. La fruición es anhelo, amor y deseo son la misma cosa, y toda nuestra vida está marcada por la duplicidad de la presencia y de la pérdida.

Por eso, el pasado feliz se revela ahora a los pastores como esencialmente utópico. La verdadera carencia de la felicidad pretérica era, en un primer nivel, la de una eternidad que se acaba, la de una plenitud que defrauda. La forma en que se pregunta por esa carencia del pasado, que entonces no se percibía y ahora sí, es la del asombro por no haber sabido ver las señales negativas que, ya entonces, aparecían en el seno de la felicidad. Es decir, del asombro por haber vivido, de manera inmediata y plena, lo que necesariamente *incluye la carencia continua.* Lo que el dolor actual revela es lo inaccesible de la reconciliación absoluta, su carácter utópico. Por eso, sólo es concebible como pasado, como imagen contemplada en la distancia de la memoria, nunca como experiencia inmediata. No es pasado simplemente porque los pastores hablen después, sino porque es, siempre y esencialmente, pasado.

[8] *Leone Ebreo,* Dialoghi d'Amore, *ed. Santino Caramella, Bari, 1929, pp. 209-212.*

Dentro de esta dialéctica amorosa, tal como la concibe León Hebreo, el momento de la carencia es como la distancia que posibilita la aparición de la presencia. En efecto, las cosas amadas sólo adquieren intensidad y poder, y se liberan de la penumbra de lo cotidiano, cuando las contemplamos en su contingencia, en la perspectiva de su pérdida. Sólo entonces se nos muestran en su ser y en su verdad. Este es el fondo sobre el que se destaca la figura de la amada en la égloga I; su belleza se ilumina sobre el hueco de la ausencia y de la muerte: *Tu dulce habla ¿en cúya oreja suena?/ Tus claros ojos ¿a quién los volviste?* (127-28); *¿Dó están agora aquellos claros ojos...?* (267).

La carencia como horizonte de la presencia es la clave del sentido del poema; observemos que todo el argumento de la égloga no es más que el resultado de la transformación de esta idea en suceso. En el dolor de la pérdida, en la traición de Galatea y en la muerte de Elisa, se aparece el verdadero modo de ser del amor, el conflicto del sujeto en su ansia de reconciliación. La temporalidad, que para León Hebreo se halla en el origen de la dialéctica del amor, se expresa aquí mediante la tensión entre el presente de la pérdida y el pasado de la posesión[9].

Hablábamos antes de una pérdida total, de una desgracia sin límites. Esta afirmación del dolor desmedido es el correlato de la magnitud del objeto de reconciliación. En la pérdida infinita se revela, a través de la negación, que es la verdad propia del sujeto, la belleza y la plenitud absoluta. La carencia es la forma trágica en que el sujeto encuentra su propia infinitud.

V

Para terminar, debemos estudiar la relación entre el tema amoroso y el tema de la naturaleza, pues aunque ya hemos vislumbrado su función paralela, no hemos analizado con exactitud su interrelación.

La amada es la figura de la pérdida. ¿Qué es lo que se hace presente en el horizonte de esa pérdida? Sin duda, la felicidad del encuentro, lo que hemos llamado la presencia, la reconciliación. Esta felicidad se expresa como armonía con la naturaleza: *Por ti el silencio de la selva umbrosa,/ por ti la esquividad y apartamiento/ del solitario monte m'agradaba;/ por ti la verde hierba, el fresco viento,/ el blanco lirio y colorada rosa/ y dulce primavera deseaba* (99-104). *Corrientes aguas, puras, cristalinas,/ árboles que os estáis mirando en ellas,/ verde prado de fresca sombra lleno.../ yo me vi tan ajeno/ del grave mal que siento/ que de puro contento/ con vuestra soledad me recreaba* (239-248). La realización del amor no se aparece como encuentro intersubjetivo sino como apaciguamiento y resolución del perpetuo conflicto de la sujetividad. La naturaleza es la representación de la presencia, la figura de la reconciliación; es la presencia cuyo momento fugitivo es la pérdida de la amada. Se aparece como *lo otro* del sujeto: calma, plenitud, hermosura. El amor es el nexo de unión con esa armonía perfecta, la posibilidad de resolución de la subjetividad en el seno de esa belleza total.

[9] *Sobre el tema del tiempo, véase el interesantísimo estudio de Manuel Ballestero, «Temporalidad y destrucción en Garcilaso de la Vega», en* Poesía y reflexión, Taurus, Madrid, 1980.

VI

Aunque la égloga I dice la irremediable desolación del sujeto, no produce una impresión angustiosa y desgarrada. No sólo en el mundo que rodea a los personajes, sino en su misma lamentación, hay una concordancia, una armonía. Pedro Salinas, hablando de este poema, señala «el equilibrio entre su apasionado sentimiento y su tersa, serena superficie poética» [10] Al comienzo se anuncia el tema como *el dulce lamentar de dos pastores.* Las ovejas están absortas en el *cantar sabroso* de sus dueños. Las palabras de Salicio fluyen acordes *al rumor que sonaba/ del agua que pasaba.* Todo ocurre como si los personajes, a pesar de su turbación, fueran completamente dueños de su lenguaje, de forma que el sentimiento atribulado no produce ninguna distorsión expresiva. La frase se ajusta con suavidad al cauce de la estrofa, el ritmo discurre sin rupturas. Las estrofas descriptivas que enmarcan los monólogos sitúan a los personajes en el seno del ciclo inmutable, amanecer y ocaso, de una naturaleza feliz. El dolor no es la última palabra del poema.

¿En qué armonía mayor queda englobada la desgracia sin límites? Además de los sujetos que hablan en los monólogos, hay otra mirada: la que contempla desde fuera a los personajes y contempla el mundo que los rodea. Volvemos a encontrarnos con el hecho que reclamaba nuestra atención al comienzo: la sustitución del sujeto lírico por el personaje. Sólo ahora podemos dar cuenta cabalmente de su sentido. El sujeto de esa mirada exterior, que habla directamente en las estrofas descriptivas y en la dedicatoria, no experimenta el dolor, sino que lo contempla. Bajo esta mirada, el conflicto entre presencia y pérdida no se aparece como negación recíproca, sino como afirmación de los dos términos opuestos. Esta mirada no es la de la angustia, sino la de la melancolía. El sujeto sufriente vive su dolor como accidente inaceptable. La melancolía es la aceptación de la necesidad del dolor en la revelación de la belleza.

VI

Resulta sumamente difícil hablar de la égloga III; el arte de Garcilaso se ha vuelto aquí más misterioso y sutil [11]. Parece como si el poema ocultara sus propios designios; vislumbramos en él una secreta unidad de sentido que se nos escapa en cuanto intentamos formularla, dejándonos absortos ante su silenciosa belleza. «Los críticos —dice R. O. Jones— han alabado mucho esta égloga, pero si preguntamos qué significa, no nos responden a nada» [12].

[10] Pedro Salinas, «La idealización de la realidad: Garcilaso de la Vega», en La realidad y el poeta, *Ariel, Barcelona, 1976, p. 118.*

[11] *Sobre la égloga III, además de los libros ya citados de Rafael Lapesa y Antonio Prieto, véase: Dámaso Alonso, «Garcilaso y los límites de la estilística», en* Poesía española, *Gredos, Madrid, 1950; Leo Spitzer, «Garcilaso, Third Eclogue, Lines 265-271»,* Hispanic Review, *20, 1952; R. O. Jones, «Garcilaso, poeta del humanismo»,* Clavileño, *V, 28, 1954; E. L. Rivers, «The Pastoral Paradox of Natural Art»,* Modern Language Notes, *77, 1982; C. Poullain, «Garcilaso de la Vega»,* Revue des Langues Romanes, *79, 1965; A. K. G. Paterson. «Ecphrasis in Garcilaso's Egloga Tercera»,* Modern Language Review, *72, 1977; Joaquín Gimeno Casalduero. «Composición y significado de la tercera égloga de Garcilaso», en* La Creación Literaria de la Edad Media y del Renacimiento, *Madrid, 1977.*

[12] *Art. cit., reeditado en Elías L. Rivers (ed.),* La poesía de Garcilaso de la Vega, *p. 65.*

Con frecuencia se ha estudiado la égloga III a partir de la primera, como si ambas fueran dos momentos de una misma historia, dos etapas de un mismo proceso vital. Se diría que la tercera aparece como la respuesta a unas preguntas que la primera hubiera dejado sin contestar. Aunque creo que la autonomía de la obra de arte impide que lo esencial de un poema pueda captarse a la luz de otro, sucumbirá también a la tentación de aprovechar los resultados del análisis anterior para comentar brevemente la égloga III.

Lo primero que se nos aparece en esta obra, si nos olvidamos momentáneamente de la dedicatoria, es un paisaje. La visión de la naturaleza no difiere en nada esencial de la del poema anterior: todo es perfección, calma, claridad. La diferencia radica en que aquí ha desaparecido el sujeto, ha desaparecido por tanto la distancia entre un espectador y la realidad contemplada. El paisaje ya no es uno de los extremos de una tensión, sino que ocupa totalmente el espacio del poema. Sigue significando lo mismo, pero desde una nueva perspectiva. No es una plenitud que se aleja, pues no hay de dónde alejarse. La naturaleza, desde el principio y a lo largo de todo el poema, está totalmente presente.

Las ninfas que habitan este *locus amoenus* son personajes, pero no sujetos. Son seres contemplados desde fuera, seres en tercera persona que jamás dicen *yo.* No están situadas frente a la naturaleza, sino que forman parte de ella. Su función mitológica consiste precisamente en eso: la ninfa es la imagen de lo humano reconciliado, el sueño de una existencia libre de las contradicciones de la subjetividad y acorde con la esencia de la naturaleza.

Tenemos unos personajes en un escenario. A partir de aquí, el poema se convierte en una narración: las ninfas se mueven, actúan. Pero no hay, propiamente, argumento. No hay conflicto, no pasa nada. Todo es quietud y serenidad. Las ninfas salen del río, tejen sus telas a la sombra de los árboles, escuchan el canto lejano de dos pastores y vuelven de nuevo a sumergirse en las aguas.

Lo que ocurre en el poema, lo único que realmente ocurre, son los episodios figurados en los tapices. Las cuatro telas representan cuatro historias de amor y muerte. Tres de ellas, como es sabido, proceden de la mitología clásica: la de Orfeo y Eurídice, la de Apolo y Dafne, la de Venus y Adonis. La cuarta ninfa pinta un suceso actual que conoce directamente: la muerte de Elisa, la amada del pastor Nemoroso.

Nos encontramos, pues, con que la dimensión central del poema, al igual que en la égloga I, es la tensión entre la presencia y pérdida. Pero aquí todo ocurre de manera distinta. Mientras que allí la muerte de la amada es el momento de carencia del sujeto, aquí no estamos en el ámbito de la subjetividad, sino que somos únicamente espectadores de una escena. Espectadores tanto del paisaje con sus ninfas como de las historias de los tapices. La pérdida no se da en oposición a la presencia, sino dentro de ella.

En efecto, estos episodios trágicos se aparecen ante nuestros ojos como fruto de la actividad feliz de las ninfas. La ausencia se ha convertido en representación, relato, imagen; es decir, en presencia. Por la gracia del arte, lo negativo adquiere plenitud y sentido, y el dolor se transmuta en decantada hermosura. Las tres primeras historias no hablan del irredimible sufrimiento humano, sino del de los dioses; el suceso se sitúa al margen de la experiencia, en el tiempo clausurado del mito.

La cuarta ocupa un número de estrofas igual al de las tres otras juntas; el poema señala también de una manera explícita que, en contraste con las anteriores, se trata de un suceso reciente. El tema de este tapiz ya no es una historia; mientras hay que suponer que los otros contienen las diferentes escenas que componen el relato, aquí sólo hay una. Contemplamos el cadáver de una hermosa ninfa rodeada por un grupo de compañeras que lloran su pérdida.

La muerte de Elisa en la égloga I era el hueco de ausencia que se abría en el alma de Nemoroso. Ahora es una escena que contemplamos, es una hermosa figura de mujer aureolada por el prestigio melancólico de la muerte. La desaparición se da en forma de aparición; es imagen, no ausencia. Ahora la protagonista es Elisa y no Nemoroso, al que sólo se alude momentáneamente sin que se le permita aparecer en escena. Y ahora es Elisa quien habla. La hermosa muchacha muerta que ocupa el centro del cuadro y que, a través de él, se convierte también en la figura central de la égloga, es el único personaje que toma la palabra. En su epitafio escuchamos la única voz que en todo el poema habla en primera persona: *Elisa soy, en cuyo nombre suena...* (241).

Toda la escena está en una extraña suspensión. Se refiere a un suceso real que ha provocado un sufrimiento real, pero a la vez se trata solamente de un cuadro. Es un suceso reciente, pero situado tras una serie de episodios mitológicos que lo envuelven en su atmósfera mítica e intemporal.

La belleza de Elisa ya no se aparece destacándose sobre el fondo de la muerte, sino en la muerte misma. Se diría que el momento de la pérdida es también el del supremo cumplimiento de la belleza. El muerto es el que se ha eternizado en sí mismo, el que se ha convertido en su propia leyenda. La imagen del cisne agonizante, que entrega al morir su canto más hermoso, es expresión de esta sobreabundancia en la pérdida: ... *cual queda el blanco cisne cuando pierde/ la dulce vida entre la hierba verde* (231-2).

La muerte se ha convertido en presencia. Y sin embargo, es la muerte. Luego las ninfas recogerán su labor y las aguas se cerrarán de nuevo sobre sus cuerpos dichosos. La muerte de Elisa era sólo un motivo artístico. Pero es también el dolor irremediable que nada podrá anular. *Et in Arcadia ego.*

Todo se halla en suspenso en torno a ese hermoso cuerpo sin vida. La muerte destruye toda afirmación. Sin embargo, todo se afirma, a pesar de la muerte, incluso en la muerte misma. Toda la realidad se yergue en su plenitud estival, pero esa plenitud no sabe dar cuenta de su sentido y de su fundamento. No sabe decir cómo vence a la muerte, cómo ha transformado a la muerte en belleza.

¿Qué respuesta ofrecer a esta autoafirmación, a la vez gratuita e irrebatible, del mundo? Ningún acto de aceptación podrá justificar ni sustentar esta alegría que viene al encuentro. Es el mundo quien dice la última palabra. La única respuesta posible es una callada sumisión al poder de la belleza, una piadosa y risueña ironía.

VIII

Omnia nunc rident.
(Bucólicas, VII, 55)

Esta respuesta es la que da el poema en su última parte, el canto amebeo. Su función es uno de los puntos más problemáticos de la interpretación del poema. Nada le une,

en cuanto a su sentido literal y explícito, al resto de la égloga. Es una respuesta silenciosa.

Antes de que se escuche el canto de los pastores, hay una importante estrofa de transición. Esta transición se refiere al paso de las horas: empieza a atardecer. Lo que va a ocurrir necesita una nueva atmósfera, un nuevo ámbito de significado. La primera parte del poema se sitúa en la hora de mediodía: *Secaba entonces el terreno aliento/ el sol, subido en la mitad del cielo* (77-78). Es la hora culminante, en la que el día queda como fijado en una momentánea eternidad. Esta hora preside la experiencia central del poema: en el seno de la belleza está la muerte. Esta experiencia, en sí misma, no tiene salida. Pero algo irrumpe, algo rompe los límites de esta clausura inmóvil. El mundo se dispone a anunciar cosas nuevas. El mediodía es quietud. El atardecer es una hora transitiva, que se abre a lo que viene.

Entonces llegan a oídos de las ninfas unas voces lejanas. El canto alternado de los pastores produce el efecto de algo lúdico, gratuito, levemente humorístico. Así lo han sentido varios de los críticos que han comentado este poema. Sin embargo, no es fácil decir por qué ocurre esto. Es probable que se trate de un efecto de contexto, cuya causa no se puede encontrar en cada una de las estrofas tomadas por separado. Lo primero que contribuye a este aire gratuito del canto amebeo es su desasimiento del poema, la ausencia de relación argumental con el conjunto de la égloga. En segundo lugar, la perfecta simetría de la alternancia estrófica, con todas sus correlaciones de semejanza y oposición, le confiere un aspecto de juego literario. Cada intervención es como un desafío para el interlocutor, cada estrofa se presenta como la resolución de un problema expresivo. En la bucólica VII de Virgilio, que es la fuente de estos versos, se trata de un certamen de habilidad poética entre dos pastores; algo de ese carácter ha pasado al poema de Garcilaso. «En los versos de los pastores —escribe Rafael Lapesa— no hay ya recuerdos doloridos, sino exclusivo deleite artístico. El artificio de las correlaciones antitéticas con que responde cada estrofa a la anterior origina el placer de la dificultad vencida»[13]. Esto produce un contraste levemente humorístico entre la intensidad sentimental que se proclama y la ostentación de virtuosismo técnico. El plano de las metáforas y comparaciones es tan extenso e hiperbólico que parece ahogar bajo su peso al plano real que, por comparación, acaba resultando insignificante. Esta evidencia del artificio literario parece convertir el sentimiento en mero pretexto para la creación poética. La poesía de Garcilaso se ríe aquí, suavemente, de sí misma.

Sin embargo, en nuestra experiencia del poema, sentimos que la presencia de esta última parte no tiene nada de ornamental ni de gratuito —aunque todo, en las canciones de Alcino y Tirreno, sea adorno y gratuidad—. Por el contrario, el sentido de la égloga sólo se cumple con esta parte final.

Decíamos que es una respuesta silenciosa. La respuesta no dice nada, porque nada puede decirse. Es una canción que viene de fuera; no vemos a los que cantan. No hay fundamento, sólo canción. El mundo es, incurablemente, deseo y belleza. *Omnia nunc rident.*

Con cierto recelo, temiendo que el deseo de ajustar con demasiada exactitud las piezas de la interpretación pueda constreñir en exceso nuestra visión de la obra, quisiera

[13] *Rafael Lapesa,* La trayectoria..., *p. 169.*

plantear un último tema. No hemos hablado todavía de la dedicatoria, que es, a mi juicio, uno de los momentos más bellos de la égloga. ¿Debemos leerla como parte del poema, o como algo exterior y ajeno a su sentido? En otras obras, la dedicatoria muestra con más evidencia su carácter circunstancial y externo. Aquí, por el contrario, ha desaparecido toda anécdota; la destinataria del poema se aparece como puro objeto de celebración poética. Inmediatamente después de los versos en que se alaba la hermosura de esta mujer, surge el tema de la muerte: *Y aún no se me figura que me toca/ aqueste oficio solamente en vida.* Se anuncia aquí el tema central de la égloga, la tensión entre belleza y muerte. Misteriosamente, el canto ha de proseguir más allá de las fronteras mortales: *Mas con la lengua muerta y fría en la boca/ pienso mover la voz a ti debida.* En el seno de la muerte se vislumbra la victoria de la belleza, pues las palabras que la proclaman harán *parar las aguas del olvido.* Esto tiene lugar, como luego en el cuerpo de la égloga, por medio de la obra de arte: aquí, el canto del poeta; allí, las telas de las ninfas. Sin embargo, la actividad artística se agota en la obra; no sale hacia el exterior, no actúa sobre el mundo. No puede se, pues, la causa de una transformación en las condiciones de la realidad; pero sí es el lugar en donde se revela una secreta posibilidad de salvación.

Enrique Moreno Castillo

Escenarios

Un caso común

Qué puedo decir de este hombre que ocupa mi lugar,
conquista los litorales
o me expulsa hacia ellos
mientras despliega un esplendor ficticio.

Escribe un poema completamente falso,
opina sin meditación
sobre cosas que ignora,
desea a una mujer que yo no amo
y se asoma a la ventana con esta ansiedad inaceptable
que yo quisiera esconder en un cajón.

Ninguno cree en el otro;
sin embargo, unidos por el cigarrillo,
por la misma camisa
y una forma común de estar en desacuerdo,
entramos juntos a la escena
y corremos los dos contra reloj.

Diálogo con lo que no está

La palabra que no conozco
o la que nunca oiré,
propone una comprobación;
incluso la palabra de un idioma que ignoro.
Un tren me lleva a una ciudad desconocida,
toco un instrumento que no se usa en mi país,
pruebo una fruta de la que nada sé,
y así, de un lado a otro,
siento la anticipación de cosas pulidas por el uso,
gastadas a expensas de la palabra que conozco,
de la ciudad que habito,
del instrumento de mi infancia,
de la comida insistente de mi tierra.

Lo que no está aquí se entromete en mis cosas,
aturde, confunde el diseño
y restablece el sentido de la complejidad,
sin el cual la naturaleza es insulsa
y todo lo que sé
carece de perplejidades.

Drama en un acto

Para una mujer con el canasto del mercado
(también ella una verdura
que va de la vendedora a la mano del hombre)
y desaparece cuando llega a la esquina.
Una niña corre, se arquea,
después se pierde en lo inmediato de la calle.
Un hombre lleva una escalera,
y se ve, por la prisa inventada
del que no tiene opinión sobre sí mismo,
que la vereda contiene demasiado mundo para él.

Ningún énfasis en estos personajes
tan secundarios como un telón de fondo,
necesitados de la casualidad
que los obliga a reunirse
y a contribuir con el momento efímero.

Un movimiento en la superficie,
una indiscreción
sin motivo aparente,
y se hunden a pique
mirando intensamente a la platea.

Palabras y fotografías

También las palabras se orientan en el sentido de la razón.
Como toda cosa visible,
también ellas se agrupan en comunidades sensatas,
desordenan las costumbres
o construyen frases que dicen *los pájaros*
fornican en la Catedral.

Se sumergen como una máscara en el agua,
nos miran desde el nivel de flotación
o merodean por ahí
aunque nadie lo sepa.

Pero ¿qué pueden hacer,
unas al lado de otras, asombradas
de pertenecer a una estrategia de conjunto?
Como en las fotografías de familia,
miran hacia la cámara, protestan
un poco,
respetan, aún a su pesar, la armonía del grupo
y no dejan de sonreír mientras nosotros,
ya desentendidos del momento
que las dotaba de justificación,
olvidamos de qué historia se trataba
y cerramos el álbum.

Santiago Sylvester

Anotaciones sobre el visualismo poético en el mundo islámico español

En el número 424 de esta misma revista, correspondiente al mes de octubre de 1985, iniciamos con un artículo titulado «Literatura y magia: talismanes literarios», una aproximación al campo que durante nueve años fue la base de nuestra tesis doctoral, aún inédita. En ésta, que obtuvo recientemente el premio Ciudad de Sevilla, revisamos el proceso histórico de las fórmulas extravagantes de artificio retórico desde las raíces grecolatinas y a través de la literatura española hasta el presente, extenso trabajo del que entresacamos ahora el capítulo correspondiente a la aportación árabe. Laberintos, caligramas, jeroglíficos, acrósticos, lipogramas, poemas en eco, retrógrados, entre otras muchas fórmulas atípicas, han tenido una larga tradición que se mantiene aún escasamente conocida incluso por muchos especialistas en literatura española. La revitalización por las vanguardias de la dimensión visual de la literatura no hace sino continuar, bajo nuevos esquemas, esa antigua tradición, a la vez que renueva el valor de juego formal bien visible en ella. Este ha sido, según señalamos, el tema de nuestra investigación doctoral al que ahora acudimos, pero la extensión de los capítulos y la profusión de textos nos impide centrarnos en este momento en los períodos más complejos estudiados en la tesis, teniendo además en cuenta las limitaciones de espacio que supone una revista.

Es preciso señalar también que el aspecto que ahora abordamos queda completamente fuera de nuestro ámbito de especialización literaria y lingüística por lo que, en definitiva, este capítulo no podía ser sino un breve resumen divulgativo dentro de una visión panorámica mucho más amplia, a la vez que testimonio de una existencia del visualismo poético también en este campo de la cultura española y complemento de lo que se produjo en esa época en el ámbito cristiano, tema de otro capítulo. Así pues, de acuerdo con nuestras limitaciones, abordamos algunos problemas básicos sobre la aportación de la cultura arábigo-española al campo del visualismo poético, especialmente en el orden de los caligramas.

Entre los siglos X y XIII sitúan los estudiosos el florecimiento de la poesía islámica en España pero, desde sus raíces, también existió entre árabes y persas una importante literatura sobre retórica y poética en la que se ha señalado la influencia helenística. Este dato resulta extraordinariamente interesante para nosotros pues no olvidamos que es precisamente la literatura griega del período helenístico la primera en ofrecer en Europa algunos ejemplos de caligramas y fuente conocida de estos artificios. Es cierto que la propia escritura árabe, en cuanto caligrafía, se vincula a la tradición caligramática, pero, en cualquier caso, es significativa de las profundas interrelaciones que existen en Europa en estos temas del artificio visual. La cultura hebrea ofrece incluso mayor número de ejemplos en el conjunto de tales fórmulas, como tal vez podamos exponer en otro

artículo. Es evidente que la valoración de la escritura y la caligrafía tienen en el mundo oriental una importancia superior a la que ofrece el mundo occidental, y ello se refleja en un gran número de metáforas sobre el libro, la escritura y sus instrumentos, o el papel esencial del calígrafo. El concepto de dificultad, el refinamiento y el formalismo con que suele caracterizarse la sensibilidad oriental debió fusionarse con la española, especialmente del sur, y la metáfora, por ejemplo, puede ser en el Siglo de Oro especial manifestación de la supervivencia de la Edad Media latina, mayor en España que en otros países europeos. Incluso en el Renacimiento es clara la interrelación entre la cultura oriental y la teoría estética. León Hebreo es un ejemplo destacado de esto y a él aludiremos en otro momento, como a las fuertes vinculaciones que los artificios tienen con la cultura hebrea. Coincidimos también con la relación que plantea, entre otros, Edgar de Bruyne entre los artificios formales de la literatura latina medieval y el estilo oriental, cuestión que ahora analizamos.

La consideración de la escritura como sagrada a partir de la vinculación entre Dios y el Verbo en la cultura islámica, frente a griegos y romanos, se refleja en la caligrafía, llevada incluso al campo escultórico en la ornamentación de las mezquitas, hecho que bastaría por sí solo para resumir ese especial sentido que tiene la palabra escrita en la cultura oriental. El calificativo «visual» es aquí consustancial al hecho poético y con un alcance superior a todos los «especialismos» o experiencias figurativas de la poesía vanguardista.

Los propios caracteres árabes, hebraicos, como los egipcios, son lejanos caligramas, aunque sin llegar a los ideogramas chinos, donde es aún detectable la presencia del pictograma que los originó [1].

Y si la escritura es la base sobre la que se asentó la unidad del mundo musulmán a partir de Muhammad (Mahoma), parece lógico que esta se manifieste incluso en la decoración de los edificios religiosos ya desde fines del siglo VII. Incluso la figura, la representación iconográfica, se esconde entonces en la iconografía de la letra y el aspecto formal, como elemento clave de la escritura, confiere al caligrama un papel destacado en la transmisión de la Palabra Sagrada, pues al tratarse de la lengua del profeta, debe difundirse a través de un medio que recoga el sentido de milagro, de misterio, que la revelación exige. Este fundamento trascendente de la escritura que radica en la misma forma concede a la escritura ornamental un pleno carácter caligramático [2], dado que en ella se encuentra la esencia misma de la palabra, que no es mero vehículo del pensamiento.

El trazo reiterante, la armonía visual de la caligrafía árabe parece además reproducir a la vez la musicalidad, el ritmo del rezo, del canto sagrado, lo que en definitiva, como señala Peignot, supone una teoría radical de la escritura entendida en un sentido totalizador [3].

[1] *Sobre estos temas remitimos a Jérôme Peignot:* Du calligramme, *París, Ed. du Chêne 1974, pp. 16-20, obra básica sobre el caligrama y fuente de nuestros ejemplos.*

[2] *Sobre este sentido de la escritura islámica y los caligramas citamos el libro de Abdelkebir Khatibi:* La blessure du nom propre *(París: Denoël, 1974) y también de este autor:* L'Art calligraphique arabe *(París: Ed. Le Chêne, 1976).*

[3] *J. Peignot, op. cit., p. 18.*

A partir del sentido plástico, sensual, de la caligrafía, algunos de los estudiosos que venimos citando observan su vinculación con el lenguaje erótico, fusión del amor con el lenguaje, lo que, en definitiva, convierte al caligrama en escenario de sentidos: trascendente, visual, musical, sensual, esa sensación de totalidad y complejidad que exige la representación del secreto, del misterio.

Sin duda, la escritura cúfica puede relacionarse con el laberinto como forma literaria y esconde, como él, los sentidos mágicos que la palabra comporta. El nombre mismo se representa así por la mágica figura que la caligrafía ofrece y en ella reside la misión de reflejar perfectamente la Palabra Sagrada, al tiempo que esconde la clave de la interpretación al no iniciado. La escritura árabe resulta así propiamente caligráfica y esotérica a un tiempo, con lo que el calígrafo pasa a ser el misterioso intérprete de la Palabra Sagrada.

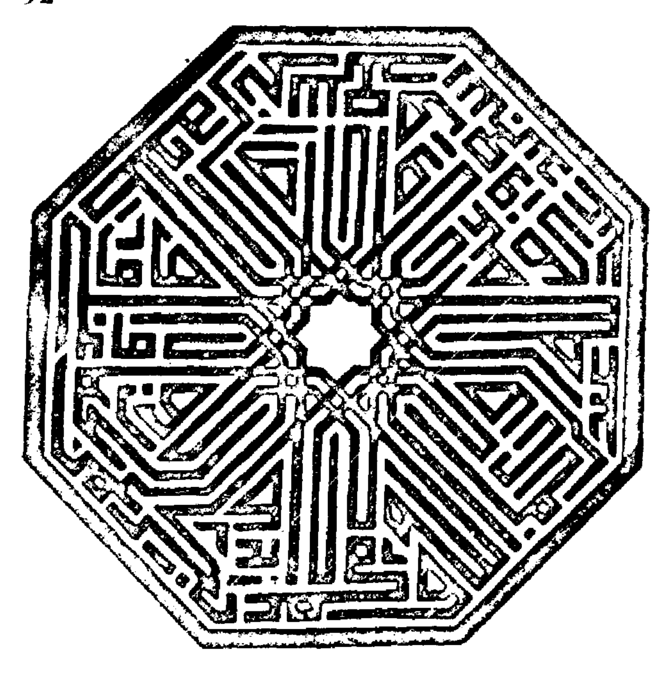
En palabras de J. Peignot: «Scribe du secret, le calligraphe est aussi un fou du signe. Avec son calligramme il convie autant à lire qu'à un délire, lequel est la seule et véritable lecture. Grâce à cette image nous sommes incorporés à cette transe dans laquelle l'univers est pris»[4].

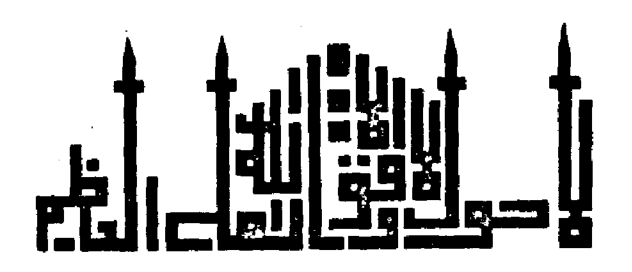
Parecen claras las relaciones con los fundamentos de la poesía que venimos estudiando en la cultura occidental y tal vez sean mayores de lo que suele reconocerse, pero, a la vez, es preciso admitir valores diferenciales. Si nos atenemos al caligrama en sentido estricto, la renovación de esta fórmula literaria visual, sobre todo a partir del siglo XVI, podría atribuirse más que nada a una vuelta a los clásicos grecolatinos. Es en todo caso evidente en la caligrafía árabe un sentido distinto al que tiene la visualización de la escritura en la poesía occidental, sobre todo en la modernidad. La estilización y potenciación visual de la escritura la hemos explicado en el mundo islámico por razones más allá del gusto estético del calígrafo e incluso de la propia estética. Este sentido trascendente puede en todo caso recordar el valor mágico que la Edad Media otorgó a la Antigüedad, a los autores que en esta realizaron caligramas y fórmulas similares, como poseedores de un saber oculto, como en el Renacimiento ocurrió con la cultura helenística, con la tradición simbólica y hermética antigua. Esto explicaría que se siga con escasa originalidad a los maestros del pasado y, a veces, como ocurre con las formas de artificio más comunes, a modo de puro ejercicio retórico. En todo caso la imitación de Simias o Teócrito hasta Porfirio, Fortunato o Rabano Mauro durante la Edad Media y el Renacimiento podría venir motivada por una actitud transcendente, un concepto mágico de la escritura similar al de la cultura islámica, pero ello poco tiene que ver con el sentido lúdico y de transgresión predominante en el caligrafismo vanguardista, a no ser en algunas excepciones destacadas (Paul Klee, Breton o el mismo Apollinaire).

El sentido mágico-religioso del caligrama árabe puede corresponder con el de los autores cristianos de la Alta Edad Media, así como el sentido hermético, pero la experimentación literaria de los últimos siglos y de la vanguardia contemporánea no parece tener ese sentido trascendente como fundamento, y su hermetismo es también de otra índole[5].

[4] *J. Peignot, op. cit., p. 18.*

[5] *Sin embargo, en algunos casos, como el de la emblemática de los siglos XVI al XVIII, es el fundamento religioso, inexistente en su origen, la causa de su desarrollo.*





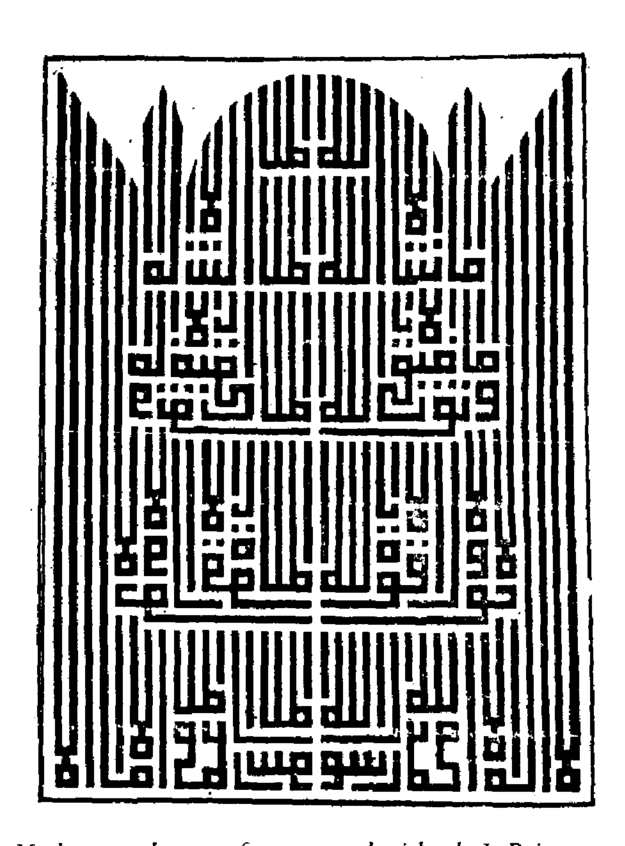


Figura 1. Laberinto cúfico formado con el nombre de Allah y Muhammad su profeta, reproducido de J. Peignot, op. cit., p. 71.

Figuras 2-3. Caligrama cúfico en forma de mezquita y otro, también cúfico, creado por imagen simétrica a partir del eje central. Proceden ambos de J. Peignot, op. cit., pp. 71 y 70.

En cuanto a la escritura árabe, fijada entre los siglos VII y X, inicia a continuación su esplendor. En ella, como ocurre con la china, no es posible disociar del sentido el valor puramente caligráfico como valor estético y todo ello parece acrecentarse hasta el fin de la Edad Media en que calígrafos e ilustradores del Corán explotan las últimas posibilidades que la letra ofrece, desde el arabesco a la escritura cúfica.

Todo ello se manifiesta en la convergencia de la poesía en la ornamentación, cuyos ejemplos son aún visibles en la geografía española [6], así como en las llamadas artes menores, según nos dice M.J. Rubiera: «Muebles, tinteros, espadas, ropajes, tapices se cubrieron de versos con rasgos estilizados; luego, la arquitectura profana, que ya sabía en sus paredes de las solemnes inscripciones coránicas, escritas con la hierática escritura cúfica» [7].

Aunque los caracteres arábigos, derivados de la escritura nabatea, se remontan al siglo III, el tipo que va a unificar a los árabes, extendido desde el siglo V por Arabia y a través de la Meca a otras zonas, es el llamado *Jazm,* de carácter geométrico rígido [8].

Ese citado sentido religioso que adquiere la escritura como vehículo de la palabra de Dios transmitida a Muhammad llevó en un proceso de perfeccionamiento hasta los diversos estilos caligráficos, *Makki, Madani* (según la zona de donde procedían: La Meca, La Medina) y a partir de ellos a los varios tipos cursivos (redondos) y angulares (rígidos). La nuevas zonas en que se extiende la cultura árabe van a desarrollar a su vez nuevos estilos, entre los que destaca el cúfico ya citado, de la ciudad de Kufa (Irak), en pleno esplendor en el siglo VIII y en la línea del segundo tipo citado, de caracteres angulares, escritura hierática predominente en la copia del Corán. De este estilo ornamental proceden los tipos oriental y occidental, extendido este entre el norte de Africa y Andalucía. En cuanto al cursivo, también va a desarrollar, del mismo modo que el cúfico, formas ornamentales, contando con figuras destacadas de la caligrafía artística, como Ibn Muqlah (s. X), Ibn al Bawwab y sobre todo Yâqût al Must'asimi (del s. XIII). Según nos dice Hamid Safadi: «Desde el siglo XIII y salvo en el Magreb, los estilos cursivos desplazaron al estilo cúfico, que sólo retuvo su función ornamental» [9].

Este autor nos ofrece también algunos ejemplos de caligrafía ornamental, tanto del tipo cursivo Jali Thuluth, que alcanza su máximo desarrollo en el s. IX, como de los estilos Diwani Jali del s. XV o el Nasta'liq persa del x. SVI, ambos derivados del Ta'aliq turco, ejemplos que incluímos en estas páginas [10].

En cuanto a la imagen y la representación de la figura humana, es cierto que la reli-

[6] *Véase María Jesús Rubiera: «Poesía epigráfica en la Alhambra y el Generalife», Rev.* Poesía, *12 (Madrid: Min. Cultura, nov. 1981), p. 21 y ss.*

[7] *M. J. Rubiera, op. cit., p. 21.*

[8] *Un resumen de estos temas puede verse en Yasin Hamid Safadi: «Arte caligráfico en el Islam, la obra de Hasem Al-Khattat», en Rev.* Cielo y Tierra *n.º 3 (Barcelona, invierno 1982-1983), pp. 73-83.*

[9] *Yasin Hamid Safadi, op. cit., p. 74.*

[10] *No podemos extendernos en el estudio de estos aspectos de la caligrafía islámica, por otra parte hoy estudiada con cierta profundidad, al menos en sus problemas fundamentales. Citamos en este sentido como ejemplo la magnífica obra de Abdelkabir Khatibi y Mohammad Sijelmarsi:* The splendour of Islamic Caligraphy *(London: Thames and Hudson, 1976) libro que ofrece un abultado número de ilustraciones en color y blanco y negro y que nos puede servir de referencia significativa.*

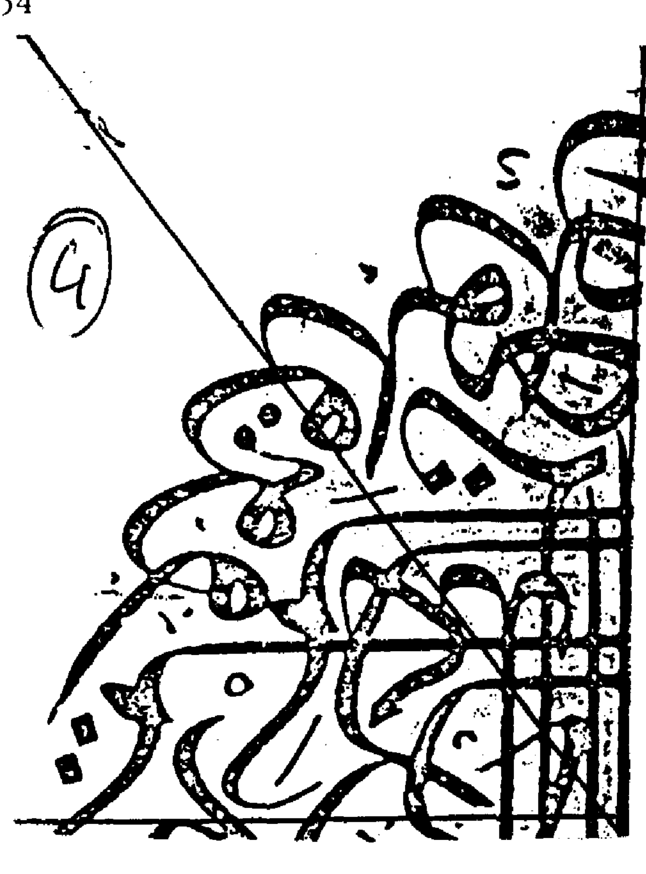
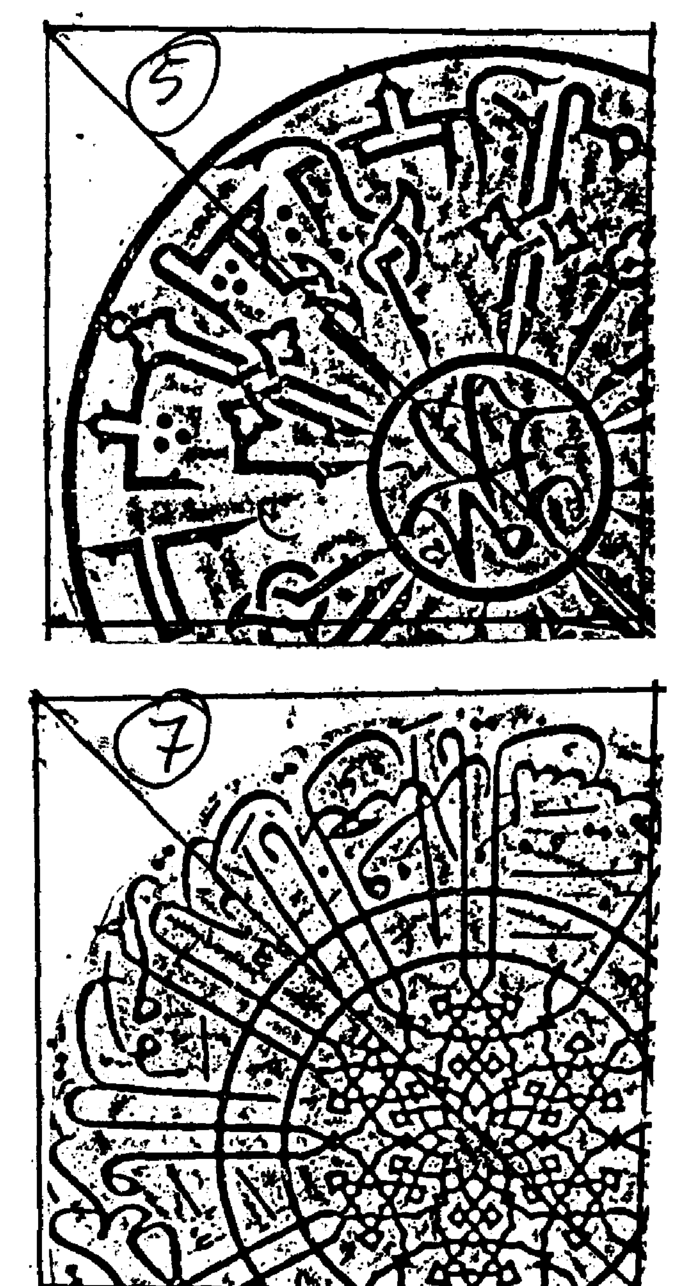


Figura 4. Sura 112 realizada en espejo, como el ejemplo anterior. Este es un texto turco del siglo XIX que tomamos también de Peignot, op. cit., p. 72.



Figuras 5-6-7. Tres ejemplos circulares también de orden religioso que ofrece Peignot, op. cit., p. 73.

gión supuso un freno a su desarrollo en la ornamentación de los edificios destinados al culto, pero en la escritura chiita, entre turcos y persas, aparecen referencias incluso a personalidades sagradas, figuración realizada a partir de la caligrafía que ofrece auténticos caligramas, de los que recogemos algunos ejemplos [11].

5.2. Caligrafía y caligramas: El caso español

Las enormes posibilidades que los signos ofrecen, alargando o forzando las formas, lleva en muchos casos a la representación de la figura con los elementos formales del texto. Encontramos así una figura que representa al profeta Muhammad a caballo; otra, representación de la Meca en caracteres cúficos y, entre los más curiosos, el rostro formado a partir de los nombres de Allah, Muhammad, Alí, Hassán y Hussein, los nombres sagrados, entre otros caligramas figurando animales y los más variados objetos.

Algunos de los textos que aquí ofrecemos, reproducidos de la edición de Peignot, muchos de los cuales proceden a su vez de A. Khatibi, el mejor estudioso del caligrafismo árabe, y que se repiten en la edición de Massin, resultan suficientemente significativos.

Como ejemplos de caligramas chinos, algunos de ellos con claras similitudes formales con los mandalas hindúes, incluimos un laberinto formado con el nombre de Allah y Muhammad, junto a los compañeros del profeta [12] (Fig. 1), así como uno en forma de mezquita [13] (Fig. 2), y un tercero realizado por el procedimiento del espejo, es decir, reflejando el texto original, situado en una mitad, sobre la otra, que es su imagen simétrica, como los juegos de manchas de color que se obtienen al doblar y presionar un papel. Este texto contiene cuatro frases de alabanza de Alá [14] (Fig. 3), y el procedimiento es frecuente en las formas caligráficas orientales.

Los suras del Corán se componen también en forma ornamental, como es el caso del ejemplo turco del siglo XIX que aquí incluimos, correspondiente al Sura 112, realizado también en espejo [15] (Fig. 4).

Siguen a este, tres ejemplos circulares. El primero es un caligrama chiita en cúfico con un círculo interior en escritura Thuluth que contiene los nombres de Muhammad y Alí. El segundo recoge la primera frase coránica, la «Fatiha» y el tercero es un texto persa en cuyo centro se inscribe la leyenda: «Tal es la voluntad de Alá» [16] (Figuras: 5, 6 y 7).

[11] *Massin,* La lettre et l'image, *(París: Gallimard, 1973) pp. 170, 173-175, ofrece interesantes muestras, pero es J. Peignot, op. cit., pp. 70-79, quien reproduce el mayor número y los más interesantes.*

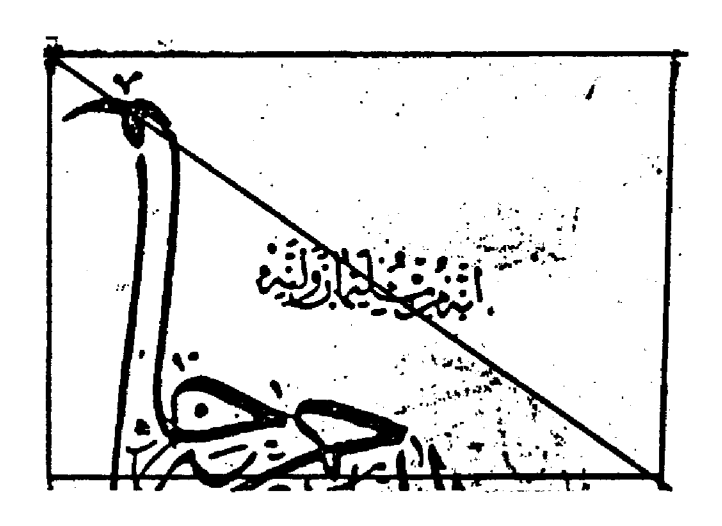
[12] *J. Peignot, op. cit., p. 71, fig. 92.*

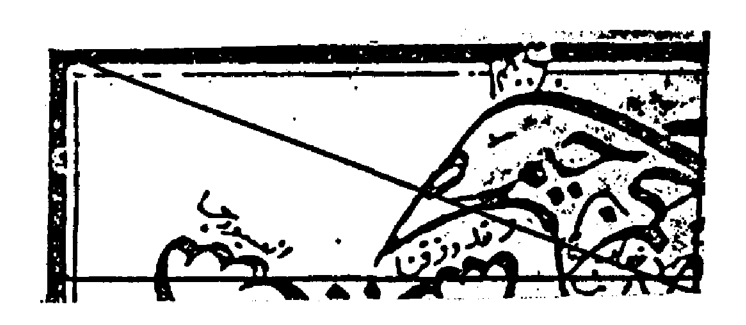
[13] *J. Peignot, op. cit., p. 71, fig. 92.*

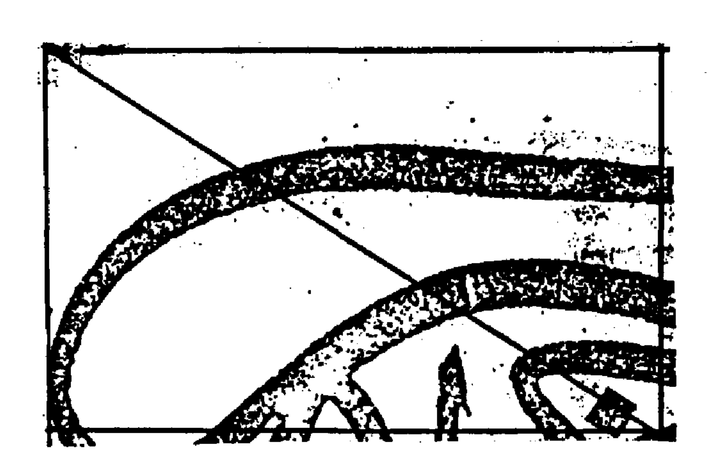
[14] *J. Peignot, op. cit., p. 70.*

[15] *J. Peignot, op. cit., p. 72.*

[16] *J. Peignot, op. cit., p. 73. Prácticamente nada añadimos a lo que este estudioso aporta en cada figura, en muchos casos tomado a su vez de las fuentes ya señaladas. Nos limitamos entonces a una recopilación de datos a partir de los artículos y bibliografía consultada, por la única razón de su dificultad de acceso en España, pues el tema escapa con mucho a nuestras posibilidades. A un tiempo nos vemos obligados a seleccionar sólo algunos ejemplos de los que disponemos, por lo que optamos por los más representativos visualmente.*







Figuras 8-9. Cuatro «Bismala» o figuras zoomórficas que reproducimos de Peignot, op. cit., p. 76.

Figura 10. Caligrama persa de gran calidad figurativa. Aparte de las referencias que ofrecemos en este capítulo pueden verse más datos en el libro de Peignot ya citado.

Incluimos también cuatro ejemplos de «Bismala», textos en formas muy diversas, con frecuencia zoomórficas, cuya explicación toma Peignot de A. Khatibi: «Motif majeur dans la lecture du Coram, il ouvre les sourates et scande l'incantation (...) Ce motif majeur complète en quelque sorte la spiritualité du croyeant puisqu'il le plonge d'emblée dans la bénédiction d'Allah» [17] (Fig. 8-9).

Quizás los dos ejemplos más interesantes del caligrafismo islámico son, entre los citados por Peignot, las figuras 101 y 106, que nosotros incluimos también (Fig. 10-11).

El primero es un caligrama persa realizado en escritura «taliq» en los caracteres más pequeños y en la del tipo «thuluth» en los trazos que forman el caballero y su montura. El segundo, donde es bien visible un rostro, al que antes aludíamos, es un caligrama chiita formado a partir de los nombres sagrados colocados en espejo, como en algunos de los ejemplos ya citados. El Dr. Vázquez Ruiz, director del Departamento de Arabe de la Facultad de Filología de Sevilla tuvo la amabilidad de ofrecernos la interpretación de este curioso caligrama que recoge A. Peignot de A. Khatibi [18].

En la parte superior del caligrama, en el trazo formado por la silueta de la cabeza, puede leerse, invertido y duplicado (por el sistema del espejo), el nombre de Allah. Si dividimos la cabeza por el eje vertical, nos quedan a la izquierda los nombres de que se compone el caligrama, reproducidos simétricamente también a la derecha. El trazo que señala la boca y cruza la mejilla y el centro de los ojos constituye, también de forma doble, el nombre del profeta Muhammad. El nombre de Alí, su primo hermano, viene representado por la nariz y la ceja; en los dos lados de la barba aparecen los hijos de éste, Hassán y Hussein, con lo que se completa la figura. Como hemos señalado, estos nombres están en cada una de las mitades del dibujo y la reproducción simétrica vendría a ser como una especie de eco.

Sin duda, los más destacados ejemplos de caligramas islámicos se han producido entre los persas y los turcos, tradición que viene desde los orígenes de la miniatura, entre los que se cita al persa Mani, fundado de la secta Maniquea, que dejó recogido su pensamiento, según la tradición, en libros ilustrados. En los estudios sobre estos temas se citan como ejemplos de miniatura en la poesía las de *Shah Namah* del poeta Ferdusi (basado en antiguas leyendas persas) y el *Khamsa* de Nirami, en la segunda mitad del siglo XII, entre otros autores importantes. La ilustración en la poesía ha sido así frecuente en estas culturas y destacan en este sentido las escuelas de Tabriz (siglo XIV) y Herat (siglos XV y XVI) [19].

En cuanto a la vinculación de la cultura islámica con Occidente, ya Menéndez y Pelayo señalaba que el pensamiento estético hispanoárabe parece estar más próximo a la escuela alejandrina, al pensamiento filosófico peripatético y neoplatónico, concepción un tanto mística del arte como medio o camino hacia la perfección. De aquí que sea

[17] *A. Khatibi:* L'Art calligraphique arabe, *citado por Peignot, op. cit., p. 76, nota 99. Los cuatro ejemplos corresponden a las figuras 100 a 104 de este último libro.*

[18] *J. Peignot, op. cit., p. 79.*

[19] *Algunos de los textos recogidos por Khatibi, Peignot, Massin, Yasin Hamid Safadi, por citar sólo algunos de los estudiosos que hemos consultado, representan a las diversas escuelas caligráficas que hasta hoy mismo destacan en estas líneas, pero un análisis más detenido escapa a los límites que nos hemos trazado.*

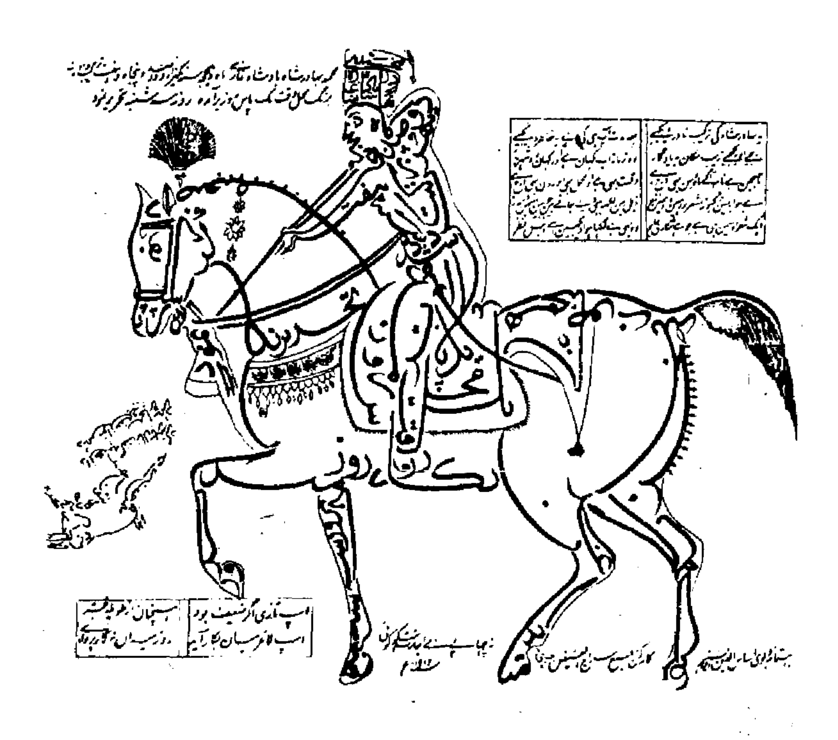


Figura 11. Caligrama persa de gran calidad figurativa. Aparte de las referencias que ofrecemos en este capítulo pueden verse más datos en el libro de Peignot ya citado.



Figura 12. Caligrama formado en espejo con los nombres de la familia sagrada. A él nos referimos en este capítulo y también señalamos, a pesar de ser un texto chiita, la extrañeza que puede causar la representación de la figura humana.

frecuente la aspiración a la belleza pura a través de las formas sensibles así como un sentido iniciático del arte en cuanto proceso espiritual, más a menudo por ello en manos de filósofos que de retóricos [20].

Si bien la tradición hispanovisigótica continúa también entre los mozárabes, como hemos visto, pronto la cultura árabe se introduce en ella y la evidencia se confirma en los Padres de Córdoba, San Eulogio o Alvaro de Córdoba, ya citados. Esa infiltración de la cultura semítica en el pueblo latino-cristiano se ha reflejado en el impulso a determinados artificios formales y, más claramente, en la miniatura, en la ilustración de los códices, en lo que al visualismo se refiere. Como continuación entonces de la pintura visigótica, la miniatura mozárabe destaca por su originalidad en relación con la europea de su tiempo. La Biblia Hispalense (en la Biblioteca Nacional) vinculada a Sevilla desde fines del siglo X sería un ejemplo, así como las colecciones de concilios, los códices del monasterio de Albelda y Emilianenses del siglo X y el *Apocalipsis* del Beato Liébana, como ejemplo más significativo. Este autor, del monasterio santanderino de Liébana, reprodujo en la segunda mitad del siglo VIII textos de los diversos comentaristas del Apocalipsis, pero el suyo ha quedado como uno de los más destacados en el arte de la ilustración dentro del estilo miniaturista mozárabe, razón por la que suele citársele en los estudios sobre visualismo en la literatura [21].

Ya situamos a Alvaro de Córdoba como ejemplo de la resistencia de la cultura latino-eclesiástica frente al proceso de infiltración árabe, a la vez que sintetiza con su retoricismo y oscuridad algunas de las características de las escuelas mozárabes (el uso de logogrifos, enigmas, acrósticos, abecedarios y demás fórmulas de artificio) que explican su integración en la cultura dominante [22].

Estas «extravagancias» tienen también un fundamento latino-cristiano, como hemos visto, y sin duda conectan con las fórmulas de artificio, desarrolladas más tarde en las escuelas trovadorescas, que se definen por el término «trovar clus». El «culteranismo» de los mozárabes no es en suma peculiaridad hispánica y debe relacionarse con el de las escuelas europeas que Edgard de Bruyne integraba como parte de la tendencia «asianista», a la que ya hemos aludido. La tendencia al artificio formal, aunque cobrar impulso con la cultura semítica en España, no es por tanto privilegio exclusivo de esta y arranca de las raíces visigóticas mantenidas desde la invasión árabe hasta los siglos XII o XIII. En todo caso, como ejemplo destacado de la escritura visual en la cultura árabe española, queda el testimonio de las inscripciones y poemas epigráficos insertos en los monumentos más importantes. Este campo es suficiente por sí solo para significar el

[20] *M. Menéndez y Pelayo:* Hist. Id. Est., *op. cit.,. v. 1, pp. 343 y ss.*

[21] *Véase Juan Eduardo Cirlot,* El espíritu abstracto (desde la Prehistoria a la Edad Media). *(Barcelona: Labor, 1970), pp. 128, 129, donde nos habla de diversos códices ilustrados y reproduce un ejemplo de los Comentarios al Apocalipsis de un códice de San Pedro de Cerdea; fig. 65 de este libro. La posición de Cirlot en este trabajo, aunque no se concreta en los géneros y formas que estudiamos, sintetiza igualmente esa vinculación de la vanguardia con el pasado que constituye el fundamento de nuestra tesis. Un libro básico sobre los manuscritos hebreos iluminados es el de Bezalel Narkiss:* Hebrew Illuminated manuscripts *(Jerusalén: Keter Publishing House, 1969), con un capítulo de ejemplos españoles, libro al que aludimos más adelante.*

[22] *M. Menéndez y Pelayo:* Hist. Id. Est., *op. cit., v. 1, pp. 336-337*

visualismo de la escritura islámica, en donde se resumen de forma plena nuestros presupuestos.

La poesía árabe en España no empieza a tener autonomía y real importancia hasta mediados del siglo X, tras el proceso de adaptación e integración al nuevo espacio geográfico. La primera etapa, durante el siglo VIII, es, más que una literatura árabe española, la escasa literatura de los árabes en España [23], con reminiscencias de la poesía de los camelleros, sin vinculación con la cultura autóctona. El siglo IX ofrece ya los indicios de un acercamiento más profundo al tiempo que una mayor importancia cultural desde la relación con los omeyas de Oriente en la Córdoba de Abd-al-Rahman II y de forma especial con Abd-al-Rahman III, etapa de convivencia y apertura del Califato hacia los diversos estamentos sociales incluidos los mozárabes.

Al-Hakan II potencia la cultura en su corte y pronto Córdoba va a convertirse en el centro del Califato de Occidente coincidiendo con la aparición de una poesía ciudadana no dirigida, en la época de Almanzor, primer momento en que la vida literaria de la España musulmana compite con la oriental. Ibn Suhayd así como Ibn Hazm son los autores claves de este momento hasta la caída del califato. El siglo XI, con la llegada de los Taifas, es visto por muchos como etapa de apogeo de la lírica hispanomusulmana, aunque para otros, como García Gómez, sea una vuelta a la dependencia imitativa de Bagdad y la literatura oriental. En cualquier caso es el momento en que la poesía adquiere mayor importancia social. Ibn'Ammar es un ejemplo representativo del papel de la poesía en la corte, o el propio Al-Mu'Tamid, para luego decaer con la llegada de los almorávides, transmisores y recopiladores sin embargo de lo anterior. La herencia se transmite a los almohades, etapa de revisión y novedad en casi todos los campos del pensamiento que lleva a un estilo poético refinado y oscuro, barroco en definitiva, cuyo centro se sitúa en Sevilla. Desde mediados del siglo XIII hasta 1492 es la etapa granadina, que García Gómez juzgó de decadencia en la poesía a pesar de la importancia de las otras artes, como la arquitectura.

Este es el momento que más nos interesa por esa misma razón. Se considera a la lírica de este período un puro formalismo, un resto del pasado que ahora se convierte en caligrafía, en jeroglífico, a través del arabesco, poesía en suma decorativa, ornamental, caligramática, como en todos los períodos de decadencia; pero es esa literatura, inscrita en los muros de los palacios como la Alhambra, el testimonio más visible de la creación literaria visual en España. Fueron según parece importantes personajes de la corte nazarí de Granada los autores de los poemas epigráficos que adornan la Alhambra y el Generalife, redactores de documentos y panegíricos, cortesanos agrupados en una oficina encabezada por el «Arráez de la pluma» [24].

Entre algunos de los autores destacan Ibn Al-Yayyab (174-1348), compositor de poemas dedicados a los sultanes a los que sirvió; Ibn Al-Jatib (1313-1375), que le sucede, autor más importante que el anterior y conocido no sólo por sus casidas epigráficas,

23 *Nos remitimos al breve resumen expuesto por Emilio García Gómez en* Poesía arabigoandaluza *(Madrid: Instituto Faruk de Estudios Islámicos, 1952), suficiente para nosotros como marco para estos temas conocidos de todos.*

24 *Véase María Jesús Rubiera, op. cit. p. 31.*

o Ibn Zamrak (1333-1393), protegido y discípulo del anterior. De él es de quien más y mejores textos se conservan [25].

La unidad estilística, como señala M. Jesús Rubiera [26], se explica por esta sucesión de maestros a discípulos. Pero el detalle para nosotros más interesante de este tipo de poesía nos lo ofrece esta estudiosa: «Tal vez su mayor logro es la personificación de los elementos arquitectónicos: las torres, los arcos, las hornacinas, las fuentes hablan en primera persona y se describen a sí mismas con figuras antropomórficas (...) o astrales» [27].

Esto nos recuerda de forma clara los orígenes del caligrama en la Grecia helenística. Es el mismo procedimiento de los caligramas de Simmias, Dosiadas o Julius Vestinus.

En cuanto a la alquimia el Islam es también continuador y vehículo de las tradiciones anteriores [28].

La alquimia árabe tuvo desde sus primeros autores conocidos el mismo objetivo ya planteado en los primeros capítulos: vencer la impermanencia y los límites materiales del ser, trascender la materialidad a través de la operación sobre ella. El más célebre alquimista islámico fue Ibn Hayyan, del siglo VIII, conocido en Europa con el nombre de Geber, del que conservamos un buen número de tratados latinos y que se ha relacionado con la secta esotérica de los Ismaelianos. Este autor árabe fue uno de los defensores de la idea del equilibrio y la armonía universal en una escala que va de lo material a lo divino. En uno de los estadios del proceso se encuentra el equilibrio de las letras, que resumen el tema de la palabra como principio de la creación, el dominio de las letras por la que el cosmos fue organizado, lo que en definitiva incide en nuestros temas [29].

Rafael de Cózar

[25] *E. García Gómez:* Ibm Zamrak, el poeta de la Alhambra, *(Granada: 1975).*

[26] *M.ª Jesús Rubiera, op. cit., p. 58.*

[27] *M.ª Jesús Rubiera, op. cit., p. 76.*

[28] *Suele señalarse como primer adepto islámico a un príncipe omeya llamado Khalid que habría sido iniciado por un cristiano de Alejandría, Morien, pero no es difícil pensar que los árabes tuvieran ya una tradición en estos conocimientos a través de Mesopotamia y Persia. En cualquier caso los primeros textos alquimistas latinos fueron traducidos del árabe, por lo que la tradición europea tiene aquí sus fuentes. Véase S. Hutin:* Historia de la alquimia, *op. cit., pp. 94-95.*

[29] *Muchas de estas cuestiones sobre el mundo árabe las tocamos en el capítulo siguiente, sobre la cultura hebrea, por lo que podrá excusársenos la mayor brevedad de este capítulo.*

Lápidas

En la quietud de madres inclinadas sobre el abismo.
En ciertas flores que se cerraron antes de ser abrasadas por el infortunio, antes de que los caballos aprendieran a llorar.
En la humedad de los ancianos.
En la sustancia amarilla del corazón.

I. 3

Asediados por ángeles y ceniza cárdena enmudecéis hasta advertir la inexistencia.
y el viento entra en vuestro espíritu.
Respiráis el desprecio, la ebriedad del hinojo bajo la lluvia: blancos en la demencia como los ojos de los asnos en el instante de la muerte.
ah desconocidos semejantes a mi corazón.

I. 10

Hierves en la erección, dama amarilla,
y estas son aguas preteridas, líquidos invernales.
Dama en mi corazón cuya luz me envejece:
eres la obscenidad y la esperanza.

III. 9

Convocada por las mujeres, la madrugada cunde como ramos frescos: cuñadas fértiles, madres marcadas por la persecución. Hay un friso de ortigas en el perfil de la mañana; lienzos retorcidos en exceso por manos encendidas en la lejía y la desesperación.

Y vino el día. Era un rumor bajo los párpados y era el sonido del amanecer. Agua y cristal en los oídos infantiles: llega una gente traslúcida y sus canciones humedecen las maderas del sueño, humedecen la madera de los dormitorios cerrados a la esperanza.

Siento las oraciones, su lentitud, como serpientes bellísimas que pasaran sobre mi corazón.

(Era el rosario de la aurora en los márgenes de la pureza proletaria, ante los huertos abrasados por los ferrocarriles y los vientos).

III. 31

El vendedor de sombra aparecía en la hora de la siesta y su voz henchía los portales recién regados. Laurel y orégano entre las manos sudorosas; hierbas secretas para el mal de madre y la infelicidad; vena de cardenillo en las monedas de cobre; percal en torno a las gargantas femeninas. La mercancía convoca a la esperanza y el vendedor aguileño oficiaba sobre los sabores deseados, sobre las calenturas y la cal de los huesos envejecidos: romero y salvia para las grietas del corazón, ruda para los cocimientos de invierno. Los aromas llegaban a los cuerpos y el anís encendía los párpados del vendedor de sombra.

IV. 9

Sé paciente con tus uñas, ah cadáver que duermes esta noche en mis párpados, ten salud, ten piedad;
ah, sé hábil, habita suavemente la sombra,
calla en mis labios, entra en mis anillos.

IV. 10

Soy el que ya comienza a no existir
y el que solloza todavía.
Es horrible ser dos inútilmente.

IV. 11

Ah vejez sin honor. Y los adverbios
depositándose en mi alma.
(Lágrimas en los vasos prohibidos,
mariposas ávidas).
Sé de la furia del pastor; viene apartando ramas
y ya es de noche.
Los adverbios
están cansados en mi alma.

(Lápidas, *de próxima publicación en* Trieste).

Antonio Gamoneda

+

T.º El l.do gonçalo daça v.º de avila testigo sobredicho aviendo jurado e seyendo preg.do confeso [illegible] de [illegible] que estando este [illegible] en la yglesia mayor [illegible] con [illegible] pero alvarez v.º de [illegible] junto al altar [illegible] el [illegible] pero alvarez [illegible] contra [illegible] sona. clerigo el señor don fran.co de [illegible] y el señor don yñigo hijo del señor gomez davila y don gonçalo con otros [illegible] se [illegible] clerigo [illegible] el [illegible] don fran.co [illegible] de este testigo [illegible] pero alvarez estavan y [illegible] dixo el [illegible] don fran.co al [illegible] pero alvarez que [illegible] a dios que estava [illegible] que [illegible] la cabeça. entonzes [illegible] el [illegible] pero alvarez ciertas palabras [illegible] que este testigo no [illegible] bien mas de quanto [illegible] no tiene [illegible] que [illegible] en la yglesia [illegible] y quanto a otra cosa fuera [illegible] el [illegible] don fran.co [illegible] juro a dios [illegible] de que [illegible] para el [illegible] pero alvarez comenzo [illegible] tirar cosillas [illegible] todos los otros cavalleros y [illegible] y estando [illegible] no sabe [illegible] dio una [illegible] al [illegible] pero alvarez [illegible] fue junto al altar y [illegible] el [illegible] pero alvarez [illegible] cayo y [illegible] el [illegible] don fran.co y [illegible] sobre el [illegible] entonzes este testigo [illegible] que se juntaron [illegible] el don yñigo [illegible] tiene [illegible] de que todo esto [illegible] tiene [illegible] en la [illegible] yglesia y junto al altar [illegible] testigos [illegible] tiene [illegible] libertades de la [illegible] yglesia [illegible] vala y lo firmo

[illegible] Hernando [illegible] [illegible] puebla

Dos romances inéditos del siglo XVI

Pedro de Medina, cosmógrafo real y examinador de pilotos del siglo XVI, ha sido objeto de un creciente interés entre los eruditos en los últimos tiempos. Prueba de ello son las recientes publicaciones que se han venido haciendo de algunas obras suyas. Se reavivó este interés con la edición hecha por Angel González Palencia en 1944 de su *Libro de Grandezas* (1548) y su *Libro de la Verdad* (1555) para el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, bajo el título de *Obras de Pedro de Medina.* [1]

Estudio tan completo de este autor y su obra no se había hecho hasta entonces aunque Luis Toro Buiza había dedicado unas páginas a las «Notas biográficas de Pedro Medina» [2] en 1936 y Francisco Vindel en 1927 hizo una edición limitada a una tirada de 100 copias de Pedro de Medina y su *Libro de Grandezas.* [3]

Poco después, en 1947, tras la obra de González Palencia, se publicó en Sevilla una edición facsímil de la *Suma de cosmographia* de Pedro de Medina con un prefacio de Rafael Estrada, Almirante del Cuerpo de la Marina española[4]. En 1964 se imprimió en Madrid la edición facsímil y su transcripción de la obra *Regimiento de navegación, compuesto por el maestro Pedro de Medina* (1563)[5] y en 1966 Ursula Lamb dedicó unas páginas al cosmógrafo en su artículo *The Cosmographies of Pedro de Medina.* [6]

Dos obras gestadas en los Estados Unidos son muestra de ese creciente interés por Pedro de Medina. En el año 1972 la citada Ursula Lamb presentaba al lector americano en inglés la obra *A navigator's universe: The «Libro de Cosmographia» of 1538 by Pedro de Medina.* [7] Esta edición contiene una extensa y bien documentada introducción de 30 páginas dedicadas al autor, Pedro de Medina, al mundo en que se desenvolvió y a los manuscritos cosmográficos que escribió. Contiene asimismo la edición facsímil del libro citado y su traducción al inglés. El trabajo más reciente fue preparado en la Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill por Juan Fernández Jiménez bajo la dirección de Juan Bautista Avalle-Arce y publicado en 1980. [8] Se trata de una edición y

[1] *Angel González Palencia, ed.* Obras de Pedro de Medina *(Madrid: Clásicos Españoles, Vol. 1, 1944).*

[2] *Luis Toro Buiza, «Notas biográficas de Pedro de Medina»,* Revista de estudios hispánicos, *Vol. 2, Madrid 1936, págs. 31-38.*

[3] *Francisco Vindel,* Pedro de Medina y su Libro de grandezas, *(Madrid, 1927).*

[4] *Rafael Estrada, pref. en* Suma de cosmographia *(Sevilla: Diputación Provincial, 1947).*

[5] Regimiento de navegación compuesto por el Maestro Pedro de Medina *(Madrid: Instituto de España, 1964).*

[6] *En* Homenaje a Rodríguez Moñino: Estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos *(Castalia, 1966), págs. 297-303.*

[7] *Ursula Lamb,* A navigator's universe: The Libro de Cosmographia of 1528 by Pedro de Medina *(Chicago: University of Chicago, Studies in the History of Discoveries, The Monograph Series of the Society for the History of Discoveries, 1972).*

muy completa introducción de la *Suma de Cosmographia de Pedro de Medina.* Este mismo autor, Juan Fernández Jiménez, profesor hoy en The Pennsylvania State University, había publicado en 1976 en Archivo Hispalense (núm. 180) un artículo titulado *La obra de Pedro de Medina (ensayo bibliográfico),* y otro en México en el Anuario de Letras (Vol. XVIII) el mismo año de la publicación de su libro, 1980, titulado *Notas acerca de la fecha y lugar de nacimiento de Pedro de Medina.*

Los versos que nos ocupan se hallan en uno de los manuscritos de la *Crónica de los duques de Medina Sidonia,* crónica que ha sido impresa por segunda vez en 1967 por Nendeln Liechtenstein en Alemania.

Nacido en 1493 en Sevilla o en Medina Sidonia, Pedro de Medina fue «antiguo creador y fiel servidor» de la Casa de Medina Sidonia,[9] maestro de Juan Claros de Guzmán, conde de Niebla, cosmógrafo de la Casa de Contratación, clérigo, examinador de pilotos, astrónomo, teórico de navegación y cartógrafo, fabricante de instrumentos de navegación, matemático, historiador y cronista, geógrafo, filósofo y moralista, viajero y enamorado de España.

Los retazos de su vida han sido recogidos en lienzos de grandes dimensiones por González Palencia, Ursula Lamb y Juan Fernández Jiménez. Lienzos que recogen además de una biografía el espíritu de una época. El humanismo sevillano del siglo XVI aparece a través de su figura en todo su esplendor. Al mencionar las fuentes del *Libro de las grandezas de España,* González Palencia cae en un frenesí enumerativo de autores y obras que muestran la enorme erudición de esta figura destacada del humanismo [10].

Su obra *Arte de navegar* (1545) fue objeto de tres ediciones en Sevilla; traducida al francés por Nicolás Nicolai, se reeditó dos veces en Lyon, Rouen y La Rochelle. En italiano fue publicada dos veces la traducción de Fra Vincenzo Palatino da Corzula. En alemán aparecieron cuatro ediciones de Michel Coignet y dos en holandés sacadas del alemán. La traducción al inglés de John Frampton fue objeto de dos ediciones.

El libro de las grandezas y cosas memorables de España (1548) ha sido publicado en nueve ediciones sucesivas. Su *Regimiento de navegación* (1552) ha tenido tres ediciones. La obra *Libro de la verdad* (1555) ha sido editada en quince ediciones. La *Crónica de los duques de Medina Sidonia* ha sido impresa dos veces. La *Suma de Cosmographia* ha tenido una edición reciente así como el *Libro de cosmographia.* De paradero desconocido son sus obras *Imagen del Mundo,* una *Historia de Sevilla* escrita en latín, una *Descripción de toda España con parte de la costa de Africa en punto grande,* y una *Chrónica de España por mandado de la Reyna Doña Isabel, año de MDXLII.* Al parecer quedan inéditos su *Coloquio de cosmographia*[11] y su *Representación sobre el desorden que había en las cartas o instrumentos de Navegación y en los exámenes de pilotos*

[8] *Juan Fernández Jiménez,* Suma de Cosmographia de Pedro de Medina *(Valencia: Albatros, 1980).*

[9] *Angel González Palencia,* Obras de Pedro de Medina, *pág. XII.*

[10] Ibid., *pág. XXXVI.*

[11] Coloquio de cosmographia fecho entre el Mananisimo señor comendador Pedro de Benavente e Pedro de Medina, maestro de navegación, cosmógrafo de su magestad *(1543); manuscrito conservado en la Beinecke Rare Book Library de la Universidad de Yale.*

y maestres. [12] Los dos romances que nos ocupan también han permanecido inéditos hasta la fecha.

La apreciación o el rechazo de la obra literaria están siempre sometidos a los criterios imperantes en el momento en que se emite el juicio. El fenómeno literario es de carácter marcadamente histórico como histórica y evolutiva es la lengua misma. La pugna entre las diversas escuelas de pensamiento, los escarnios intercambiados entre autores de fama reconocida, el éxito o decadencia de nuestras obras más conocidas, confirman el carácter mutable de los juicios de valor del lector, lo transitorio y al mismo tiempo lo necesario de este proceso de depuración y de búsqueda incesante de la magia de la palabra.

La experimentación llevó a nuestros autores a la mitificación del héroe en épocas pasadas y a la desmitificación del mismo en el barroco y en nuestros días. La exploración del idioma llevó a Góngora por los caminos curvos de la expresión latinizante, a Machado por sus sencillas e íntimas «galería del alma», a Juan de la Cruz por su «noche oscura» y a Cervantes a la experiencia múltiple de Don Quijote.

El verso no ha sido siempre vehículo de la expresión lírica. Verso y poesía no han sido hermanos inseparables. El *Poema de Alfonso XI* es una magnífica versificación histórico-legendaria de escaso valor lírico. Fray Gonzalo de Arredondo y Alvarado en su *Crónica Arlantina* y en su *Historia del conde Fernán González* se dedica al arte de la «metrificación» y llama «rimos antiguos» a los fragmentos que recoge del *Poema de Fernán González* del siglo XIII, poniendo así el acento en la versificación, no en el sentimiento lírico. El Comendador Griego decía del *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena que *Las trescientas* eran «coplas más duras que cuesco de durazno». Arredondo es calificado de «afectadamente arcaico» por Milá y Fontanals mientras que Amador de los Ríos piensa haber hallado en su obra una «joya del siglo XIV». [14]

Las crónicas y obras de carácter histórico incluían con frecuencia versos que resumían o ampliaban la prosa de que se hallaban acompañados, versos en los que solía estar disminuído el elemento lírico en favor del elemento narrativo. La costumbre de combinar prosa y verso se daba en el mundo árabe andaluz con la misma frecuencia que en los territorios cristianos. Sirvan de ejemplo *El collar de la paloma* de Ibn Hasan de Córdoba o en fecha más tardía el mismo *Don Quijote,* sin ir más lejos.

El objeto de este trabajo es el rescate de 432 versos, hasta ahora inéditos en aras del «buen gusto», [15] que se hallan incluídos en la *Crónica de los duques de Medina Sidonia,* escrita por el maestro Pedro de Medina. Esta crónica fue publicada, sin los versos, en 1861, trescientos años después de haber sido escrita, en la *Colección de documentos*

[12] *Legajo 6º de Buen Gobierno de Indias, Archivo de Indias, Sevilla.*

[13] *Manuel Milá y Fontanals,* De la poesía heroico-popular *(1874; reimpresión y nueva edición de Martín de Riquer y Joaquín Molas. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1959), I.*

[14] *José Amador de los Ríos,* Historia crítica de la literatura española *(1863; reimpreso en Madrid: Editorial Gredos, 1969, IV, Cap. XXI), pág. 438.*

[15] *Los marqueses de Pidal y de Miraflores y D. Miguel Salva, ed.* Crónica de los duques de Medina Sidonia *de Pedro de Medina, en Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España, Tomo XXXIX (Reimpreso en 1967 por Kraus; Nendeln/Leichtenstein).*

inéditos para la Historia de España por los marqueses de Pidal y Miraflores y Don Miguel Salvá.

Los romances se hallan incluídos en el manuscrito 2044 de la Biblioteca Nacional. No se hallan en la copia hecha por Martín Fernández Navarrete en 1819 utilizada por los autores para hacer la edición de 1861. Según éstos el original del que se sacó la copia de Fernández Navarrete se encontraba en el Archivo de los duques de Medina Sidonia, y es «el mismo que en tiempo de Nicolás Antonio, y según su propio testimonio se conservaba en poder de los condes de Villaumbrosa, habiendo antes pertenecido a la biblioteca del conde duque de Olivares.» [16]

Aunque utilizados ambos manuscritos, el de la Biblioteca Nacional y el de la biblioteca del duque de Alburquerque, conde de Villaumbrosa, no ha habido medios de indagar para hacer este trabajo la existencia de un posible tercer manuscrito en el archivo de los duques de Medina Sidonia en Sanlúcar de Barrameda, y hay que aceptar por ello de forma provisional que se trata del mismo documento que se halla en poder del duque de Alburquerque.

El manuscrito de la Biblioteca Nacional en que se hallan los romances es copia hecha en el siglo XVII. El primer romance, dedicado a Guzmán el Bueno está en los folios 9 y 10, después del índice. El segundo, dedicado a María Coronel y a María Alonso Coronel en los folios 148 y 149. Era propiedad de Don Carlos Andrés Fernández del Campo.

El primero de los romances tiene 148 versos. Comienza con una alabanza de las letras como vehículo de la fama obtenida por los hechos históricos. Continúa con una enumeración de las virtudes de Guzmán el Bueno, primer señor de Sanlúcar, y de sus sucesores, herederos de su fama y de su nombre. Sigue exaltando su lugar de nacimiento y llega por fin a narrar, aunque en sólo 17 versos, el hecho que le mereció el calificativo de «El Bueno»; su lealtad para con el rey en la defensa de Tarifa y la muerte de su hijo Don Peroalfonso de Guzmán, degollado por el infante Don Juan, al negarse a entregar la plaza. Prosigue con una enumeración de los beneficios a él otorgados por el gesto, y exalta la fama y honra de su casa y de su apellido. Con elogios a la estirpe y disculpas por la brevedad y desaliño de los versos termina el romance.

Es interesante observar en el prólogo de la *Crónica* una alabanza de la «escritura» semejante a la que se hace en los versos y la expresión de una intención laudatoria de los hechos heroicos que es también común a ambos. Los dos toman la historia como «presión de las virtudes, vituperio de los vicios, dechado y ley de la vida humana». Por supuesto, la parte en prosa es mucho más minuciosa que los versos. La desventura del niño Peroalfonso de Guzmán comienza en el capítulo XXI y termina en el XXIX con la narración de los favores y heredades otorgados a Alfonso Pérez de Guzmán el Bueno por su heroicidad.

El segundo romance está dedicado a doña María Coronel y a doña María Alonso Coronel, mujer de Alonso Pérez de Guzmán el Bueno, y tiene un extensión de 284 versos. Sin embargo, los 90 primeros versos se dedican a dar noticia de las amazonas, mujeres guerreras, y a ensalzar en ellas su valor; a alabar a Onfale, reina de Lidia, que subyugó

16 Ibid., *pág. 15.*

a Hércules hasta el punto de hacerle hilar y cubrirse con vestidos de mujer; a encomiar la fidelidad de Laudamia que por no apartarse de Protesilao lo siguió por los caminos de la muerte. Las alabanzas de la Casta Susana sirven como introducción al tema fundamental de la castidad de las mujeres del linaje de los Coronel:

> Es un mérito lo casto
> parte noble y singular.

Los versos 101 a 212 relatan el asedio amoroso a que fue sometida María Coronel por el rey Alfonso X el Sabio y cómo disuadió al rey de su pretensión quemándose con aceite caliente diversas partes del cuerpo. Entre alabanzas, exclamaciones e interpretaciones al lector se nos cuenta cómo la aclaración del suceso llevó a la amistad de la reina y al prestigio del nombre Coronel. En el verso 175 el escritor parece cometer el error de atribuir estos hechos a María Alonso.

Los versos 213 y 250 explican el caso cercano de María Alonso, la hija, según el romance, que en ausencia de su marido Alfonso Pérez de Guzmán el Bueno y agobiada por tentaciones carnales, para escapar del pecado somete su cuerpo al fuego hasta el extremo de quedar inútil para engendrar.

Entre alabanzas, comparaciones con Velona, divinidad de la guerra, y con las amazonas, y tras la exaltación del linaje de estas damas, acaba el romance delegando en el libro en prosa la tarea de continuar las alabanzas. Esta difiere en varios puntos de los versos.

A) La primera de las damas es llamada en la prosa «la Coronela,» apodo honorífico dado por la reina. En el título de los versos es llamada María Coronel y después María Alonso (v. 175) al igual que la mujer de Alonso Pérez de Guzmán el Bueno. Es cierto por otra parte que la narración recogida por Pedro de Medina en la prosa procede literalmente del «libro de las armas y blasones de los linajes de España» (pág. 59) y que en esa cita no se da otro nombre que La Coronela. Tal vez en los versos haya recogido un nombre que formase parte de la leyenda que circula en su época sobre este tema.

B) Los versos precisan el nombre del rey, Alfonso décimo. No así la prosa. Es posible que esta atribución sea de carácter legendario.

C) Los versos llaman a María Coronel *madre* de María Alonso Coronel, mujer de Alonso Pérez de Guzmán el Bueno. La prosa dice, sin embargo, que la segunda era hija de doña Sancha Iñíguez de Aguilar (pág. 55). La explicación de que la palabra «madre» puede referirse a otro grado de ascendencia parece demasiado traída por los pelos.

Aunque las dos primeras son explicables, la tercera diferencia puede conducir a dudas sobre la autoría de los versos, pues es difícilmente subsanable. No obstante, la finalidad ensalzadora de la virtud es común denominador a ambos, prosa y versos, la temática es la misma, y el fin laudatorio del linaje es también compartido.

Sin pretender colocarlos a la cabeza de la versificación española los romances son de una calidad aceptable si tenemos en cuenta los criterios de la época. El prólogo y la dedicatoria del Cancionero de Baena nos dan una idea de los criterios de valoración utilizados en las composiciones en él incluidas. Se habla de «sotil arte», «sotiles invenciones», de palabras «graçiosamente asonadas», de versos «lymados y escandidos», de «ordenar y metrificar» y de «ordenar y medir pies». Lo importante es la sutileza y los versos bien metrificados. Los versos de esta crónica son metrificación, y su «sutileza» se centra

en el experimento sintáctico. En el siglo XV y el XVI hay una íntima relación entre la palabra «sutileza» y la sintaxis. Hay en los romances una gran abundancia de frases subordinadas, coordinadas y yuxtapuestas. Los versos 48 a 68 del primer romance son una sola frase. Se sirven con frecuencia del encabalgamiento, el hipérbaton, la aposición, las frases intercaladas y los complementos múltiples. Sin embargo el vocabulario es sencillo como en la prosa.

De los recursos retóricos utilizados en el siglo XVI, se hace abundante uso de la amplificación, la enumeración, la conduplicación, la anáfora, la *adnominatio,* la *conjunctio,* la *correctio,* el *contrarium,* la expolitio [17], la disyunción, la frecuentación, la sinonimia, y el epíteto. Son formas de amplificar, repetir, pulir y «limar». Cuando Baena habla de la «lima» se esta refiriendo al proceso de refinamiento y matización a que es sometida la expresión a través de la repetición y de la sutileza. Estos mismos recursos son utilizados en los romances de la *Crónica* que se salen en esta estilización de las características a que nos tiene acostumbrados este tipo de composición.

El tono de voz impostada de los versos laudatorios, la visión negativa de la amplificación como recurso de estilo, el predominio de la metrificación sobre la intención lírica, la complicación sintáctica de las abundantísimas frases subordinadas, y el tema inconveniente de la castidad conservada por medio de la mutilación por el fuego, explican que la mentalidad decimonónica de los editores de la *Crónica de los duques de Medina Sidonia* prefiriese silenciar los versos omitiéndolos en su publicación. Hoy día parece aconsejable que sean sacados a la luz, aunque haya que emitir sobre ellos varias dudas.

A pesar de que los editores de la *Crónica* no pusiesen en duda la autoría de Pedro de Medina, en este trabajo conviene especular brevemente sobre este punto. En contra de la autoría de Pedro de Medina se pueden aducir varias razones. En primer lugar, los versos sólo aparecen en el manuscrito de la Biblioteca Nacional, no en el que se halla en poder del duque de Alburquerque. Además, no figuran en el índice general de la obra, aunque se encuentren los primeros intercalados después del mismo. En segundo lugar, la confusión en los versos de la Coronela y María Alonso (verso 175) y el decir que la mujer de Alonso Pérez de Guzmán el Bueno era hija de la misma, mientras que la *Crónica* dice que lo era de doña Sancha Iñíguez. Por último la atribución puede depender de la colocación de un punto en un lugar u otro de los versos 89 y 90. Son atribuibles a Medina si al hablar de los «sucessos altos» (v. 85) de las mujeres se lee:

Otros maiores e hallado.
En este libro son más
que aquestos que e referido.

Son ajenos si leemos:

Otros maiores e hallado
en este libro. Son más
que aquestos que e referido.

[17] *«Expolio est cum eodem loco manemus et aliud atque aliud dicere videmur.» (Rhetorica ad Herennium).*
[18] Crónica de los duques de Medina Sidonia, *pág. 22.*

A favor de la autoría de Pedro de Medina se pueden esgrimir los siguientes argumentos: 1) Su variada cultura humanista y los diversos campos en que ejercío la pluma no hacen imposible que se atreviese a componer también estos versos. 2) Aunque en la sintaxis los versos sean difíciles, el lenguaje es sencillo y sin pretensiones, como la prosa misma. 3) Al ser Medina criado de la casa de los duques durante más de 50 años no es extraño que escribiese prosa y versos en alabanza de la misma. Los versos ensalzan, como la prosa, todo el linaje, pero destacan, y en cierto modo queda así la crónica mejor enmarcada, las dos figuras principales de la estirpe, las de mayor proyección histórica y literaria: los primeros señores de Sanlúcar Alfonso Pérez de Guzmán el Bueno y su mujer María Alonso Coronel. 4) La estructura temática de los versos coincide en muchos puntos con la del prólogo de la crónica y hay una alabanza inicial de las letras en ambos, una evocación clasicista de figuras romanas y griegas, una misma exaltación de la casa de Medina Sidonia y de sus dos figuras iniciales en particular, y una humilde despedida. 5) El fin, que convenía a Medina como clérigo y como hombre del XVI, tanto de los versos como de la prosa, es el vituperio del vicio y el ensalzamiento de las virtudes.

Se demuestre o no con el tiempo que el autor es efectivamente Pedro de Medina, la publicación de los versos parece conveniente. Queda así completa la *Crónica,* hasta ahora mutilada, en la misma forma en que aparece en el manuscrito de la Biblioteca Nacional. Se da así primacía al examen de la obra desde la perspectiva establecida por los juicios retóricos, literarios y lingüísticos de la época en que fue escrita.

No cabe duda de que los versos están escritos bajo la influencia de Juan de Mena. La búsqueda de una sintaxis complicada y latinizante, el despliegue de una erudición radicada en héroes y divinidades clásicas y el afán retórico de los versos se unen a la temática laudatoria propia de *Las trescientas* en los romances que examinamos. De hecho, la copla LXXIX del *Laberinto de Fortuna* alaba la castidad de María Alonso Coronel con las palabras siguientes:

Poco mas bajo vi otras enteras.
La muy casta dueña de manos crueles,
Digna corona de los Coroneles
Que quiso con fuego vencer sus hogueras.

O inclita Roma si desta supieras
Cuando mandabas en gran universo:
Que gloria, que fama, que prosa, que verso
Que templo vestal a esta hicieras.

Los romances, aún siendo de menor calidad, pueden ser eslabones de una tendencia cuyo alcance no ha sido bien examinado, que ayuden a llenar y a explicar ese vacío aparente que existe de poemas en esta línea desde Juan de Mena, y que había de culminar con Luis de Góngora.

Nicolás Toscano Liria

Romances de Pedro de Medina

Romance a Guzmán el Bueno

(Folio 9, recto)

Cossa loable en el hombre es
ser notiçiosso de antiguos,
successos, de gran aplauso
obçervar lo succedido.
De el estudio gran provecho
adquiere todo nasçido,
divinas y vmanas letras
hazen hombres entendidos
La estimación de ellas nasçe,
lo haçe amable y ervditto
y más quando da enseñanza
a el bulgo. ¿Ai maior ceruiçio?
Invicto es aquél que, docto,
entre los demás es oido,
con reverençia tratado,
y como padre conscripto.
Por las armas y las letras
todo linage ha subido
y sublimando su sangre
ha sido sangre de ínclitos.
El exemplar en las manos,
en este papel sea visto
de vn ilustre cauallero
méritos de exçelentíssimo.
Ellos deminentes torres
le lebantaron, tan dignos
sus hechos, que en ellos solos
fueron solos sus prinçipios.
A prínçipes caminaron
a exçelssos sin desperdicios,
a riquezas, pues con ellas
hizo villas y castillos.
Señor de tantos lugares,
de vasallos fidedignos,
con authoridad*es* grandes,
a costa de sus auxilios,
de animassidad bien alta,
de valor no conossido,
leveralidad augusta,
y Augusto con pecho linpio

(folio 9, verso)

Don Alonsso Perez fue
que de Guzman su apellido
el lustre de los Guzmanes
por tinbre hasta sí ha corrido,
preclaro varon, virtuosso,
honor y gloria sin viçios,
del gran reino de Castilla.
De tu fama alternatiuos,
heredaron todos quantos
successores ha tenido
tu cassa, tu gran valor,
tu ezfuerzo, sin diminuirlo
ninguno dellos, pues todos
magnanimos los an visto,
guerreros, sin discrepar,
desde el maior hasta el mínimo,
a sus reies acistiendo,
en las huestes con sus hijos,
ofreciendoles su haçienda,
discretos en su cervicio,
ganandoles mill victorias
a la lid de el henemigo,
destruiendo las coronas
a los moros, y en sus citios
benziendo muchos turbantes
tan crezpos y tan altivos
que no puede numerarlos
la arizmética en su juicio.
Gloríesse León tu patria
en donde fuiste nasçido,
pues que de Castilla y León
te vieron con tus rugidos,
—Duque exçelsso, gran señor—
que haciendo mui gran ceruicio
a tu rey, como muy leal,
arrojastes el cuchillo

a el moro, que degollase
al primogénito tu hijo
en defensa de Tarifa,
viendole desde el castillo
(folio 10, recto)
por guardarsele a tu rey.
Aunque çençible, cumplido
andubo tu honor, —mi duque—
pazmó al orue, y de hechisso
le ciruio al rey este hecho,
por inmortal es tenido
esta proesa, y por exemplo
dichoso, y tan mereçidos
los gossos, que aquesta vos
gosan oi todos tus hijos.
¡O tronco noble, que diste
ramas tales! No a podido
el tiempo con su contraste
acauarlas, no ay olvido
para ellas, pues nacieron
de tal valor, de tal brio.
Jamás las antiguedades
a linage esclaressido
ciruen de topo, es buril
que aclara lo mas antiguo.
Estanpados en España,
tus hechos se an divertido
en los nobles coraçones
para adorar y ceruirlos.
Carather ha sido impresso
tu cassa; con tu apellido,
de Bueno —¡Gran preuilegio
diole el rey!— que no es bestigio
ni es antonomaçia, no.
Confrontose al natural
el preuilegio tan rico.
Ni fue acasso darlo el rey
lo que fue bien merezido.
Bueno por mui buena sangre
y Bueno por los çeruicios.
Poco en esto hizo el rey
si lo hizo de agradeçido,
hazeros Guzman el Bueno,
pues fue bueno el regozijo
(folio 10, verso)
que buestro valor causso
quando fuistes, el caudillo
de las castellanas armas
terror duro de el morizco.
¡Viva la cassa los años,
que las hedades y siglos
no desfallescan, y viva
la memoria sin peligro!.
Resuene la clara tronpa
por el orbe, y sea atractivo,
para que aclame el viviente
víctores sin precipicios
a vna estirpe tan heroica,
de vnos señores, que azí los
han sido patroçinando
a muchos que desvalidos
los han vestido de anparo.
¡O valor esclaressido
de los Duques de Cidonia,
que a tantos ha enrriquesido!
Quissiera dar mill elogios.
En esta obra no me inclino
a más por la cortedad,
por cuia caussa reprimo
mi discursso. Quédese a otro
el aplauso, que, mas digno,
con mas delicada pluma,
los pula con mas aliño

Romance a las *Señoras* Doña María Coronel, madre de la *excelentisima Señora Doña María Alonso* Coronel, muger del *excelentisimo Señor Don Alonso* Pérez de Guzmán el Bueno, y a la misma *Doña María Alonso*

(Folio 148, recto)

Allá en los antiguos tiempos
contaua la antiguedad
de unas amassonas fuertes
hazañas de valor bien singular.
Entre varones famosos
les dauan mejor lugar
y transformadas sus fuerzas
heran fuerzas sin igual.
Tenían la primacía,
el lauro, la autoridad,
y se lleuaua la palma
y la victoria su real.
Fortificauan sus armas,
vatalla dauan canpal
con ánimo varonil,
no las vieron huir jamás.
E nuestra hedad ha quedado
esta voz que haze temblar
de oir el femenil valor
y aquella recta inpiedad.
En tablas de bronze, sí,
la memoria durará
de las glorias amazonas,
que a buena lus se veran
hechos como de romanos.
¡Por çierto que es de admirar
el que las temiese el orve,
sin ser sobrenatural!
De tal çeso, tal valor,
las damas tan gran guerrear
cirviendolas en su arreo
de flechas lleno el carcax.
No las tengo por mugeres
ni lo creo. ¡Sean deidad!
Yo por esto las venero
y adoro reberencial.
Hera otra naturaleza
la suya, ¡ni aún fue neutral!
pues aborrezian al hombre,
rara cosa, y de notar.
Que por Amor sean temidas
las mugeres no se a estrañar,
y que el hombre las respete
no es primera nobedad.
Pero por valor violento
¡a quién no confundira!
y que el experto soldado
las tema, es irregular.
De Onphale, reyna de Lidia,
en su historia se allara
que bençio a Hércules,
al qual le hizo hilar.
En fin, a Hércules bençió,
que no ai más que ponderar
del valor de una muger.
¡Benzer a un gran capitán!
Que rindiese su entereza
juzgo yo, que por la amar.
Sería amor, mas no temor,
que amor siempre benzerá.
Laudamia, onesta y onrrada,
matrona inçigne, fue tal.
Llena de virtud es toda,
con tan gran honestidad,
que muerto Protesilao
su conzorte, en su amistad,
abrassada con su sombra,
murió. ¡Hecho sin igual!
Susana santa, la Casta,
en castidad conjugal,
la del biejo testamento,
tubo tal notoriedad.
Por esto fue señalada
con aplauso vniberçal.
Es grán mérito lo casto,
parte noble y cingular.

A hauido heroicas mugeres
y de dechado exemplar
de proçederes incignes
sin tilde de liviandad.
Felizes partos dichosos,
pues sus méritos nos dan
envidia a los que, nascidos,
debieramos imitar.
Succçessos altos son estos
que deuemos admirar
de mugeres valerosas
y cada vno desigual.
Otros maiores e hallado
(folio 148, verso)
en este libro. Son más
que aquestos que e referido.
Atiendan y los veran.
(Entre dos famosos hechos,
pio lector, hallaras
el vno mas exzelente,
y anuos tienen qué alauar.
No pierde, no, en esta parte
el menor, pues sera igual,
cada uno por su camino.
No abra que marauillar)
Hubo vn castellano rey,
Don Alonso, que reinar
le toco a nuestra Castilla.
Désimo nombre le dan.
Afiçionose el señor
a vna dama çingular
en lo ermoso, en lo visarro,
como firme en la lealtad,
noble como el mismo rey,
de gran virtud y bondad,
muger de un gran cauallero.
Y atento a solicitar
el rey aquel muro fuerte
la perçuadió deçigual.
Era vasalla y vmilde.
Excusas començo a dar.
No la pudieron valer,
que el poder vniberçal
de un rei ¡y tan poderoso!
¡a quién no ha de contrastar!
Propúsole la señora
el estoruo conjugal
del consorçio que tenía.
¡A un rei, que le a de estorvar!
Desterró con buen pretexto
al marido, —grave mal—.
Para quitarle su onor
busco instrumento de honrrar.
¡O tiranía que siempre
as buscado este lugar
como el aspid en las flores
donde el beneno es mortal!
En fín el rey consiguió
ablarla. Mas ella, leal,
varonil, constante y fuerte
estudió en particular
su defenza con gran brío
disponiendo vna crueldad,
Era onorífica y mucho
discreta, de alto penzar.
En vnas asquas puso olio,
que mui ardiente y boraz,
abrasandole sus pechos
la garganta y lo demás
que le parezió en su cuerpo,
se vino a martirizar.
Con el tormento feroz
quedó feroz e incapás.
Viola el rey y arrepentido
del orror se quedo tal
de inanimado y corrido
que apartó lo pertinaz
de su pretención deseossa.
Dejola y fue sin tocar la
la finbria de su bestido.
¡Discreta zagassidad!
¡De esta mui noble señora,
o virtud, que bien estas!
¡Como aquieres acogidad
sin que cosa temporal
te inquiete! ¡Solo tu aprecio
estimas con buen obrar!
¡Con él se adquiere renombre
de perfecto! ¿Ai pariedad
con este sucçeso? —No—
Los dichos grandes seran,

mas éste se dirigió
a aguardar la onrra no más.
Dirasme, lector amigo,
que aquí he benido a callar
el nombre de la señora.
Si he suspendido, en verdad
no ha sido con intención;
que la tengo de aclarar
a Doña María Alonso,
que fue a quien expeçial
le acontesció este successo.
Y se vino a declarar
o por voluntad divina
el secreto tan virtual,
o por algún accidente
por que fuese de exemplar.
No le tengo por acasso
si no es que discurro mal.
La reyna andubo zeloza,
tan inquieta, tan nevtral,
que con aprobios trataua
a quien se andaba a guardar.
Descubriose el invicto hecho.
¿En donde? En publisidad,
en palacio, en el estrado
de aquella Alteza. Y el mal
que presumía la reyna
se deshizo y vino a onrrar
a Doña María ilustre
haziendola más que igual
con su perçona, poniendo
aquella corona real
en su cauessa, de donde
Coronel vino a tomar
por apellido, por tinbre,
por tropheo, pues triunfar
del rey con el echo noble
pudo; y siendo de voluntad
mui su henemiga la reina,
se introdujo la amistad
con tal vnión grauedosa
que se hizo çingular.
De aquí tomó el Coronel
que se tubo por real
y por renombre se puede,

(folio 149, recto)

si bien se a de reparar.
Del mismo nombre
tubo hija vnica y vniversal.
Con ella çelebró vodas,
aquél ínclito Guzmán.
El gran Don Alonso Perez
el Bueno quizo mesclar
con su esclarezida sangre
la Coronel, por ser tal
que corrieron a parejas
siendo anuas en igualdad.
Vivieron dulze himeneo,
mas vinieronse apartar
algunos años por ser
precisso el hauer de estar
Don Alonso en la asistencia
del Rei moro Aben Yucaf.
El joven ilustre ausente
en Africa, gran afán
le sucçedía a su esposa
de accidente natural.
De vn inçentibo apretada,
por conçervar castidad
vsso de vn remedio atrós.
Pareçe vino a heredar
como la virtud, los hechos.
Bençio la nezezidad.
Buscó antídoto al beneno
y vn remedio vino a obrar,
sino çimil de su madre,
dizforme y de qualidad,
que con peligro evidente
por librarse de pecar
arrezgo el cuerpo y el alma
pues con fuego artificial
apasiguó el incentibo
con tanta diformidad,
que estropeandose ella misma
quedó inutil de engendrar.
¡O Velona de aquel tiempo
hauias de ser inmortal!
¡Fuiste mui más que amasona
con esto no ay pariedad!
¡Gloríate Coronel
pues remediastes tal mal!

Conzeruose tu decoro
benciendote, y sin dudar
pudo más tu contenzión
que obró contra el natural.
Estos troncos, estas zepas
fueron el original
de Guzmanes Coroneles.
Aquí en plauçibles les dan
sus deçendientes las gracias
y alternando aplaudiran
como lo haçe todo el orbe.
En marmol podran labrar
la progenie tna altiva
de la excelencia, Guzmán,
junta con los Coroneles
que refulgentes e igual
por grandes canta la fama,
(149, verso)
y, famossa a pregonar,
a estendido por el mundo
lo exçelente y mui vzual
de cassas tan relebantes
de señores, sin parar
la sucçecion tan augusta.
Este libro lo dirá,
que mi pluma se suspende
con la historia general,
excusando la molestia,
no bolbiendola a explicar.



Los Morriones

Cuando una mujer, con voz de soprano, emite
sus notas vibrantes y melodiosas, mis ojos, con
la ambición de esta armonía humana, se llenan
de llamas palpitantes y lanzan dolorosas centellas,
mientras que parece retumbar en mis oídos
el toque a rebato de la andanada.
Lautréamont

En la fiesta los morriones se elevaron al cielo, lanzados hacia él, inalcanzable. Pero aquello no era un cielo, sí una muerte. Una fiesta de muerte sin cesar.

Se volvió presuroso blandiendo la espada. La fiesta era una muerte en juego, y de un tajo cercenó la cabeza del enemigo que viniese hacia él con la muerte en los ojos. Los ojos de la última mirada cercenada que aún miraban hacia él por el aire, en vez del morrión, mirándole a los ojos, detenidos en la pausa ilimitada. Menos mal, que cayeron boca abajo. No hubiese podido resistir la mirada más tiempo. «Otro, condesa».

En la fiesta se colgaban los morriones, cual farolillos, y se llenaban de aguaardiente. ¿Cuántos morriones quedaban todavía?

Luego tuvo que cercenar el brazo de la lanza que pretendía enrristrarle, y el calcañar del potro, túrgido, sobre él, a dos manos, pretendiendo patearle, que montaba el enemigo rosáceo, y el rubicundo, o el de color de cima, o de ciénaga. Y la sonrisa del cejijunto, y la mordacidad del alevoso.

Tuvo tiempo de mirarla. Blandía una espada de sangre que ardía como una brasa. Todo él era un tizón humeante. Pero sobrevivía. Sobre una colina de inacabables cadáveres.

También tuvo tiempo de mirar el sol. Seguía por el poniente, indolente, cual si el ocaso no le importara gran cosa. ¿No llegaría a ponerse de una vez? Se quedan los soles por los cielos colgados, a veces, a perpetuidad. También el sol era inalcanzable: «El sol y yo... parezco un granadero-dios... algún día me entronizarán en los altares... granaderos...».

La colina de cadáveres crecía sin cesar. Los ríos de sangre corrían, cuerpos y tajos, abajo, empapando la hierba, la hormiga y el suelo. Bien pronto un curso de sangre llegaría hasta el mar, donde se diluiría, probablemente; claro que, por aquellas aguas pantanosas...

En la fiesta, las mujeres del lugar, corrían sobre triciclos de madera enarbolando una caña, hacia el colgadero de morriones, intentando derrumbarlos al pasar. A que el agua de fuego se derramase sobre ellas. En la tierra de la sangre, del alcohol y del amor. En la fiesta los soles alumbraban los costados, caldeándolos. Y las mujeres bañaban su luz ofertadas al granadero dueño del morrión, derramado y elegido.

«Aquella sí que era una fiesta, tierra adentro, para él, condesa». Sólo faltaban bandurrias o atabales. Sólo el silencio no ayudaba. Sólo el silencio era de muerte. Lo demás era para la muerte. Pasaba un enemigo tras otro a su cercén, pasaba una odisea tras otra, se seguían las fintas y las estocadas, quiebros o lanzadas, sangrientas, sucesivas, en silencio. Sin que entre una y otro muerte sonase la banda de música.

El día de los morriones colgados ante la turba de niños venía la banda de música interpretando el pasacalle: rumboso y marcial. Y las jóvenes, al inicio de la jornada, se arrebolaban. Esa jornada para ellas que les encendía el pómulo y el corazón, entibiándolas.

Todo es sangre en la vida.

En un claro, en una pausa, quiso darle la vuelta a la primera cabeza cercenada, la de los ojos interrogantes. ¿Aún miraría hacia él, lastimera? Con la punta de una lanza conquistada, de la que colgaba un pañuelo, ahora comprendía, por sus colores arrebolados, por sus colores vivísimos, de mujer, registró por el osario palpitante de despojos y trofeos, conclusiones y afanes, galones, amuletos, y destinos (cumplidos) la efigie. Estaba allí flotando, sobre el río de sangre, cual si fuese una almadía, apacible; parecía en la orilla, no hizo falta darle vuelta, le miraba.

La mirada no era turbia. Era dulce. Parecía de mujer. Le hablaba:

— ¡Ciérrame los ojos, por favor!

El día de la fiesta de los morriones, recién salido de la academia granadera, pudo montar una mujer. La que le correspondiera en el sorteo del azar. En el juego del envite o del acaso. Su morrión colgaba con los demás lleno de un aguardiente perfumado. De baya de la floresta inmediata. Donde la colada blanquecina. Junto al río azul. Y la mujer adjudicada por la voluntad impetuosa del garrotazo de caña, vino hacia él, empapada, a postrarse a sus pies. El alcohol aromado empapaba el paño de su blusa ciñéndose a sus senos.

Llamó al físico, al botánico, al sobrestante, al capitán, al brigadier, no estaban. Llamó al trompeta y logró romper, por lo menos, el silencio opresivo de la sangre y del sol, con un clarinazo sin fin, sin saber de dónde provenía. Pues el trompeta estaba muerto como todos los demás.

Entonces ya estaba a caballo, galopando. ¡Qué extraño! Sin mácula, dorado y espumeante, el caballo, de parada. Abruzado, las crines flotantes, el rabo trenzado, el pelo encerado y brillante. Que él montaba distendido y galán, como si no hubiera hecho otra cosa en la vida, la rienda al meñique, el codo en la pera, el sable paralelo a la botonadura de gala. Pues él era aquel rutilante emisario galopando, por el borde del agua azul, un cielo despejado y un horizonte amable. Era así. Galopaba la llanura pautada, cual si se tratara de un claustro o de un palacio, camino de alguna ceremonia usual.

Marcial. La cartela, la cartuchera, la escarpela, el guante, el tahalí, la polaina, el borceguí... El morrión. No. Se miró al pasar en el agua transparente, que opalina, a bisel, la devolvía, espejeante, su triunfal galopada. No. Sin morrión. Ahora llevaba otra vez el bicornio de gala emplumado. Pero seguía bordeando, por su derecha, el llano de cadáveres, y el río de sangre, aunque volviese, consternado, la vista. Tendría cuidado en no mancharse. Mas todos los rostros abatidos miraban hacia él. ¿Qué podrían querer de él, si ya les había dado el definitivo desenlace, la muerte sin destino?

Nuevamente el silencio. Retornaba el silencio. Galopaba, pausado, de parado, versallesco, sí, pero en silencio, como si el territorio que pisase fuese de muselina o de organza, y el campo una abadía, y el cielo una bóveda, y los cadáveres una decoración teatral. Pero, ¡aquel silencio atroz! Clavó las espuelas doradas —claro que eran minúsculas, las

de revista imperial, las menos aguzadas— en los ijares del cuatralbo. A ver si respondía, de dolor, relinchando. Pero no. El caballo servicial estaba acomodado a su sordo camino. Sea el que fuese. Ahora inexplicable.

— ¡Trompeta!

Volvió a clamar. ¿Para qué?

Alguien había allí. Más adelante. Donde concluía el río. Donde concluirían la fanfarria muda de la muerte y las aguas de sangre.

Nadie había allí. Sólo colgaba de dos palos una hilera de morriones. Sangrantes.

Y ahora, ¿galopaba sin caballo? No. Es que galopaba desnudo. Era él. Pero estaba desnudo. ¿Qué fue de su uniforme, sus medallas, el barbuquejo? Y el caballo, ¿era el mismo? Sí, pero no estaba atalajado. Sus crines, sin lazada, se emplastaban en su sudor, y el poderoso anca, se llenaba de barro. ¿o sería de sangre? ¿Sangre otra vez? Y galopaba, aún más deprisa que antes. De una manera sonora, menos mal. El día, la mañana inconclusa, la tarde inacabable, recuperaba el sonido. El mismo sol crepitaba cayendo, que por fin parecía querer caer de una vez. Mucho sol y mucho día era aquél. Y a él también le sonaban los huesos, las articulaciones, la quijada, temblorosa, y los párpados. Lloraba. Crujía su angustia.

Fue entonces cuando pudo apreciar que todos los mariscales de su vida le esperaban. Alineados. Uniformados. Displicentes. En un repecho, como si de una balaustrada se tratara, al ondear de una arboleda por un parque propicio, el estrado a la sombra de un arbusto frondoso, a una suave brisa vespertina de un imposible mar tierra adentro. El día siguiente al triunfo el día antes de la derrota. Al pie de unos naranjales verdirrojos, cual si estuvieran pintados a mano. Sin poder detener el caballo, tan desnudo como él, que ahora subía, casi sin pisarlos, los peldaños de una escalera interminable, entre enormes jarrones de piedra, hacia el podio.

Por lo menos la colina de cadáveres había quedado atrás. Y los morriones sanguinolentos. Y los senos empapados en sangre. Y el río rojo.

Además los mariscales no parecieron concederle importancia, ni aún estar atentos a su impetuosa llegada, después de galopado el último escalón. Cual si fuesen dos tiempos sucesivos, o dos períodos iguales por distinto tiempo, sobre un mismo lugar, que nunca coincidiesen. Continuaban magestuosos y displicentes. Pero, ¿si caballo, o jinete, les salpicaban con su sudor? Pues, simplemente, se sacudían, cual si de un moto de polvo, intemporal, se tratara, con sus blanquecinos pañuelos fruncidos, guardados a la empuñadura de sus doradas bocamangas. Allí donde se coloca el amuleto, la minuta o el rapé. ¿Qué mariscales eran aquellos?

Uno, al cruzarse con él al galope, retomó el catalejo. Parecía estar avizorando la intendencia. En plena campaña. Como buen mariscal, desde lejos. Y pudo así identificarle reconociéndolo. La ambarina patilla teñida, la cicatriz hendida, el ojo estrábico, y el cristalino dulce, de un mirar ambiguo, con el galón malváceo de una orden continental. Y no era el único. También estaban deambulando, por la pausada balaustrada, sin enterarse de su paso, otros mílites excelsos, próceres de la guerra continua, entorchados. Todos reconocibles. De estrado o altozano, vaguada y maniobra. Allí el contrahecho de luz en la pupila, y el elegido, joven, criticado por serlo de tan tierna edad, la

que aún menguaba su mirar purísimo, casi de adolescente, o el huesudo, altivo y al cabo, en la memoria, de la historia, más atribulado y concienzudo. O el elegido de los avatares.

Mas seguía galopando. Iban quedando atrás. Sin denotar un ápice su paso, los mariscales, continuando su magestuoso y pausado caminar del tiempo de la crónica, por la tildada efeméride. Y eso que los transitaba al galope turbulento, estatuas ellos, mensajero él, sin respuesta, ni noticia.

Y al acabose de la balaustrada el inicio de la orilla del mar, por la cinta sin límite de la playa. Infinita y argéntea. Donde ahora sí, rotundo, podía el galope dibujar su huella, horadándola, declarando su paso entre ola y ola, antes de que retornase la marea. El mar. Espuma. ¿Podría detener su galopar de vértigo por la arena? ¿Aquel caballo era el suyo? Había un caballo dentro del mar. ¿Flotaba? ¿Aquel caballo que parecía relinchar sobre las olas era el suyo, luchando por salvarse del abismo? Los caballos se defienden en el agua. Todos los cuadrúpedos saben nadar. ¿Se iba a ahogar? ¿Qué hacía, entonces, que no lo salvaba? ¿Por qué estaba él tumbado, de bruces, otra vez, y la vista empedrada en la arena, mirando hacia el oleaje del mar donde debatíase la cabalgadura, sin intentarlo salvar?

Un extraño peso se lo impedía. Como si fuese el peso de su sombra. Volvió los ojos hacia el sol. Desmesurado, su calor lo claveteaba, sobre el arenal, con sus dardos fueguinos. Cual si sus rayos fuesen cordeles de luz. ¿Hay algún mar en que el sol no se ponga bajo el agua? ¿Era él aquel —después— personaje de etiqueta que recorría el acantilado? ¿Con su bastón, su camafeo y su fajín de seda? ¿Su monóculo y su sombrero de tubo? ¿Cual si de un estirar las piernas, de la indolencia matutina, se tratara? Entre instancia y negocio...

Volvió los ojos hacia el mar por donde desapareciera, tragado por las olas, el caballo. Una mar y una playa ilimitadas. Sin vela, ni vivienda, alguna. Creyó entonces que los frailes le seguían, sorprendiéndole.

Pero él no era él, ni aquel personaje de bastón ciudadano. El era él mismo, desnudo aún, aún de bruces sobre el lecho de arena. Al que las gaviotas sonoras graznaban, las algas acomodaban y los crustáceos indagaban. Del suelo marítimo brotaban surtidores salados. El era el de siempre, y su persona, idéntica. Solitaria y postrada.

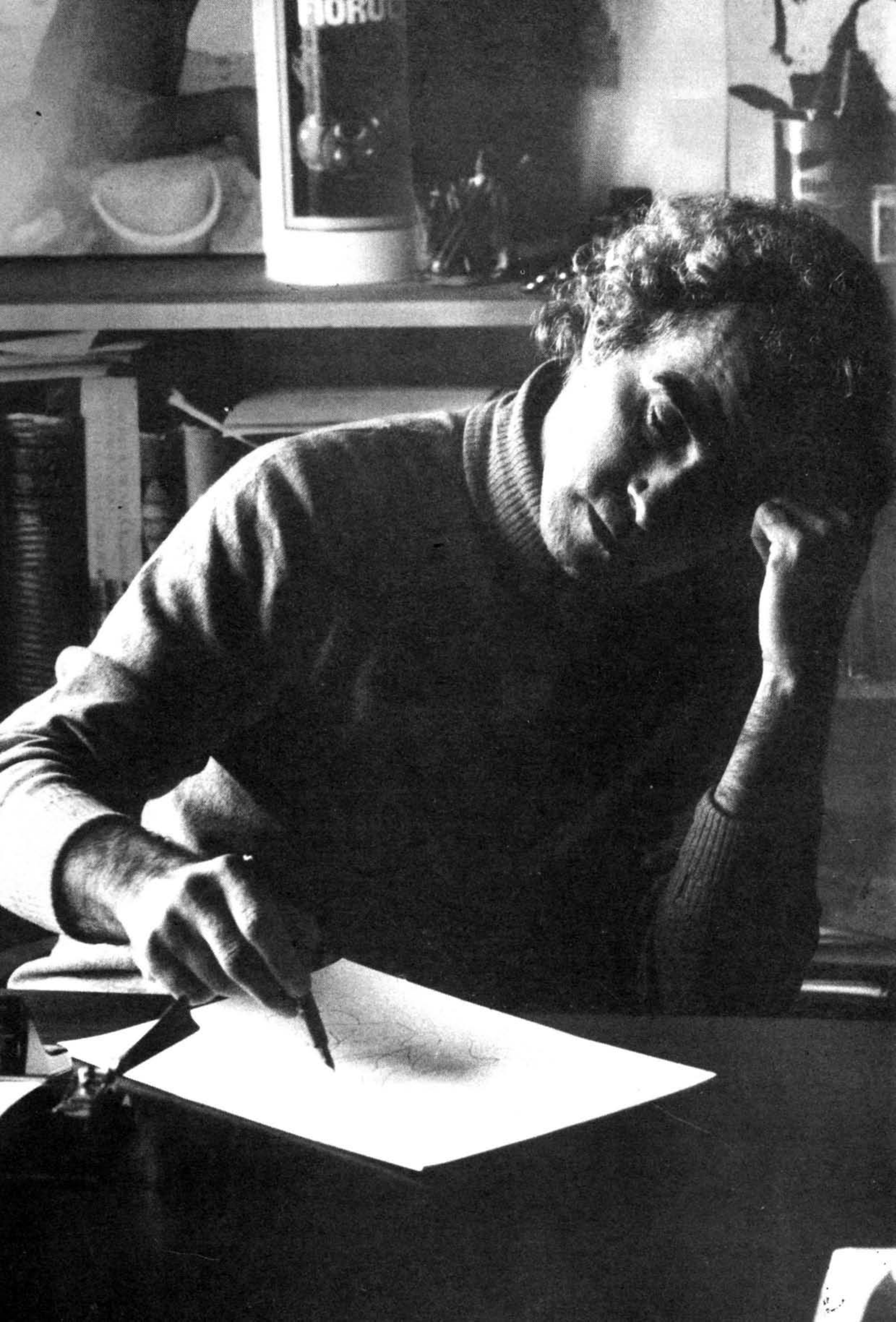
Algo vino a pagarle el esfuerzo, la osadía, de rédito, despertándole de su ensimismada continencia. Algo inquisitivo y húmedo, coercitivo, explícito. La lengua de, otra vez, un caballo, otro caballo, ahora diferente. Aquel cuatralbo, este lunanco, y cordial que, inclinando sobre la lámina en honda de su cuello, lo lamía.

Y no sólo el caballo se mostraba cariñoso con él. También su jinete, hembra, conocida, reconocida y adorada, se apeaba, dispuesta y sonriente. Era ella, otra vez, en la urgencia debida, ya desnuda. Sin preámbulos. Que venía dispuesta a reanudar el coloquio, en el mismo lugar donde quedara interrumpido, en el mismo lugar donde quedara, de sus brazos, pendiente. Quien a su alcance, arrodilló su esbeltez, «no debiste alejarte», enmarcando bajo el cuadro que el cielo azul a su vista extendía, el límite próximo de su figura íntegra y palpable, cintura, talón y omoplato; sien, garganta, esternón y ombligo, codo, cuadril, nalga e ingle, «no es necesario que montes a caballo, puedes montarme a mí», el lunar en la rodilla, tendiéndose a su lado; donde para igualarse,

se revolcaron previamente por la arena, para después quedar, debidamente machihembrados.

Y el caballo lunanco se introdujo lo bastante por la orilla, en el mar hasta llegar a dar con el caballo cuatralbo submarino, y sacarlo del agua con cuidado.

Bernardo Víctor Carande



Tres escritores brasileños

Narrar é resistir.
João Guimarães Rosa (1908-1969)

ZERO, «Cero. Novela pre-histórica», el libro por medio del cual el escritor brasileño Ignacio de Loyola Brandão llegó a ser un autor mundialmente conocido y reconocido; una novela de estructura experimental; una narración fascinante, aparentemente caótica, de una violencia atemorizadora, y con claros vestigios autobiográficos. Documento literario de la época más siniestra de la dictadura militar, instaurada en su país en 1964, y terminada formalmente (sin elecciones) después de 21 años, en marzo de 1985. «Cero», un símbolo que sugiere la nada y el nadie, y una prisión. El ser humano: nulo encerrado; la existencia sin salida. Al mismo tiempo, por su escritura, por las historias contadas, «Cero» en su sustancia viene a ser una fuerza de resistir. El libro entero revela la búsqueda, los procesos de búsqueda desesperada de parte del autor, y su voluntad de llegar a pensar, a imaginar, a crear un sendero, un camino, algo, que lleve a la liberación, a la libertad, por lo menos para las personas por él creadas (y al lector, por supuesto).

Ignacio de Loyola Brandão, 50, como periodista y escritor considerado «radiógrafo de São Paulo», además de libros de reportaje (uno sobre Cuba), un libro para niños, guiones de película, tiene cinco novelas publicadas, y tres libros de cuentos: *El hombre que en plena tarde gritó*, uno entre 32 cuentos cortos del tomo *Cadiras proibidas (Sillas prohibidas)*. Cuentos, cuyo tema central es la vida cotidiana bajo la dictadura; la deformación psicológica causada por el miedo, por el asfixiante silencio impuesto con terror estatal; y la perplejidad (del autor) ante eventos absurdos reales. El protagonista, «el hombre que...» de las historias: idéntico con el autor. Es un hombre que en primer lugar percibe el mundo a su alrededor por la vista, que puede ser transformada en visión. Camina mucho. Es obsesión suya vagar por las calles de su ciudad y mirar, observar, descubrir, aún cosas que no le interesan. Un día, parado delante de una vidriera con zapatos y bolsos, registra que oye algo raro: un ruido. Ruido de pasos. Se da la vuelta, descubriendo «los piel del pueblo».

> Los zapatos golpeaban la calzada; los unos arrastraban los pies; otros caminaban como saltimbanquis; otros parecían nadar. Lo que le impresionaba: el barullo. No, no era el barullo, percibió. Era el silencio, dentro del cual los pasos sobresalían. Un silencio espeso dentro de la tarde...

Ese silencio, lleno de tensión, opaco como neblina, incomoda, irrita, angustia al hombre acostumbrado a su ciudad monstruosa, caótica, insorportablemente ruidosa. El pierde todo punto de apoyo, su equilibrio; siente como si desapareciera su identidad. Como

si hubiese caído al vacío. ¿Duerme? ¿Está en una pesadilla? ¿Dónde se encuentra? ¿Quién es? Siente surgir la irresistible necesidad de gritar.

Pero, si gritase, la gente pensaría que estaba loco. Y los locos se eliminan de los grupos normales. Igual. Quería gritar... Y gritó. Oyó el grito, nítido dentro del silencio que abrigaba los ruidos de la tarde. Miró asustado a su alrededor. Las personas parecían sordas. Ni se dieron vuelta. Gritó de nuevo... Y gritó. Y gritó de frente para una joven de amarillo. Y la joven gritó. Y los dos gritaban juntos, y sonreían. Veían a otros sonreír.

Gritaban los dos; y eran tres. Gritaban los cuatro; y eran cinco. Gritaban todos en aquella cuadra... Gritaban, y el grito ecoó (corrió de eco) por la calle. Recibió respuesta. Gritaban en la esquina. Y en la otra esquina. En la plaza. Gritaban dentro del ómnibus, de los carros, del interior de los cines y las oficinas, gritaban en meaderos, cafeterías, bancos y dulcerías.

Y al fin de la tarde, cuando el sol se ponía, no había ni ruido, ni silencio, sólo el grito, uniforme, unísono, unánime, solidario de seis millones de personas. Grito sin fin en cuanto la noche descendía.

Cobrar aliento. Gritar el grito libertador. Y es siempre uno, el que empieza. El que inicia una metamorfosis, que puede, aunque sea por momentos, transformar a una sociedad egoísta, dividida, violentada, no en populacho, sino en comunidad. Una parábola. Pero tiene fuente real, el «puente aéreo de la literatura»; experiencia personal que también compartían los escritores Marcio Souza, 39, y Moacyr Scliar, 49 —que junto con Ignacio de Loyola Brandão forman algo como el triángulo, forma geométrica o instrumento de música— de este ensayo; triángulo compuesto de contrapuntos: tres amigos, tres escritores de gran importancia, no sólo para la literatura brasileña contemporánea, que representan escrituras, mundos literarios extremadamente diferentes el uno del otro. «Narrar é resistir»: el sonido común.

El «puente» nació en 1975, en Río de Janeiro. Seis escritores entre los que habían vencido la hielante angustia colectiva y personal, junto con las tentaciones de autocensura —que habían escrito lo que necesitaban escribir—, se encontraron con unas 400 personas, en su mayoría estudiantes, para discutir. Era el primer encuentro abierto, en el 11.º año de la dictadura. En una de las conversaciones que iniciamos en 1979, en «su ciudad», en São Paulo, Ignacio de Loyola Brandão me describe el susto con que se dieron cuenta, de que todos habían perdido la facultad de articularse, de dialogar.

No sabían preguntar. Y nosotros no sabíamos responder.

Sin embargo, la gran confusión resultante, y la frustración, desembocaron en la sugerencia de algunos profesores, asistidos por estudiantes, de promover encuentros como éste dentro de sus universidades. Así fue que los escritores empezaban a viajar; siempre de a dos, para mayor protección. Y a pesar de amenazas y fuertes presiones, paulatinamente aumentaban las invitaciones que ya llegaban de todas partes del país; también de escuelas secundarias y hasta primarias, y de círculos culturales en ciudades pequeñas del interior. Traían los autores sus libros, en parte prohibidos. Se hablaba de literatura, del proceso de creación desde puntos de vista muy diferentes; y siempre se intercambiaban y discutían informaciones, cuya promulgación era impedida por la censura.

Entonces ese trabajo fue un trabajo, por así decirlo, de resistencia cultural. No sólo de parte de los escritores, sino también de parte de aquellos profesores que lo iniciaron, los primeros que se arriesgaron... Ese trabajo que la gente llegó a llamar puente aéreo de la literatura: bastante

difícil al principio. Ninguno estaba acostumbrado a hablar. Habían sido amenazados tanto. La gente estaba reducida al silencio. Miedo, sí. Era muy difíil ese reaprendizaje para todo el mundo.

El clima de angustia reinante: basado en la «normalidad», lo cotidiano. Relámpagos:

* Octubre de 1975: Wladimir Herzog, hijo de inmigrantes judíos que escaparon al holocausto de Hitler; uno de los periodistas brasileños más prominentes y conocidos en el exterior; en la DOPS (Policía secreta) de São Paulo: torturado a muerte.

* Enero de 1976: Manoel Fiel Filho, trabajador metalúrgico; en la DOPS de São Paulo: torturado a muerte.

* Octubre de 1977: once mujeres y hombres, casi todos ingenieros, aprisionados en Río de Janeiro; durante diez noches y días bárbaramente torturados: «crimen»: atentado contra la «Seguridad nacional»: trabajo para promover derechos humanos y derechos sindicales; posesión de literatura subversiva. Libros confiscados: de autores latinoamericanos y brasileños; entre ellos la novela *Angustia* del célebre Graciliano Ramos (1892-1953); entre los autores extranjeros: las obras de Ibsen y Brecht. Y así se podría seguir.

Censura: entre 1964 y 1979 (1979-1983: gobierno del general Figueiredo, último presidente militar de Brasil. A consecuencia de diversos y crecientes movimientos de contestación: promoción de una liberalización verdadera del sistema): prohibidos en los 15 años: cientos de miles de artículos en diarios, revistas, de emisiones de radio y televisión; 400 piezas de teatro; más de 300 canciones, más de 100 películas; 430 libros.

Teoréticamente, libros no se censuraban; es decir: podían salir impresos, y recién entonces se los confiscaba y prohibía. Y aparte se luchó con armas militares, se llevó guerra contra esas manifestaciones de «subversión intelectual». Loyola lo narra en *Cero*. Y Moacyr Scliar me cuenta de lo cómico, que se podía encontrar en medio de tragedias. Por ejemplo, la guerra que se libró contra los libros en hebraico de un amigo suyo —por considerarlos «literatura subversiva china»—. Me cuenta también cómo un día, vagando por las calles de su ciudad, Porto Alegre, pensaba, al pasar, comprar algunos libros: la cuadra entera: cercada por el Ejército. Y tiraban los libros (la librería estaba ubicada en un primer piso), y abajo «jugaban» con ellos.

Me violentó físicamente. Esa violencia contra la cultura me chocó de una manera que por un tiempo, inclusive, me impidió escribir. Una situación nada nueva en la historia y en la actualidad: hogueras de libros, libros en las calles... Pero fue una visión realmente aterrorizadora...

Moacyr Jaime Scliar, nacido el 23 de marzo de 1937 en Porto Alegre, capital del Estado Río Grande do Sul. Médico y escritor. Además de estudios y ensayos, 19 libros publicados; cinco de cuentos, 14 novelas... Empezó tempranito. La novelista brasileña Edla van Steen escribe (en *Viver & Screver*, 1.er tomo de 3 con conversaciones que ella mantuvo con escritores y escritoras de su país), que apenas sabía escribir, Moacyr escribió su autobiografía:

Sí, lo recuerdo muy bien. Yo era muy niño entonces, de 6, 7 años... Ese día fui a la panadería a comprar pan. Y en Brasil viene enrrollado en papel. Entonces me apoderé de ese papel en que viene enrrollado el pan y escribí «la historia de mi vida». Era corta, por supuesto. Y ese trozo de papel escrito circuló después por todo el barrio, ¿no? Y los adultos miraban, y me sentí muy orgulloso de tener el apoyo de la comunidad.

Moacyr Scliar es considerado «realista mágico» o, por otros, maestro de la «literatura fantástica», tendiendo, como también Loyola, a lo absurdo. En ese contexto es compara-

do con Kafka y Julio Cortázar. Criterios algo dudosos; pero si, posibilidades de aproximación, porque en algún punto siempre aciertan. Su apellido, Scliar, me explica, es ruso, y significa «vidriero». No se lo hubiese podido elegir mejor ese escritor lúcido con la capacidad de decir mucho en pocas palabras; ese creador de estructuración, composición y narración cristalina y precisa. Los vidrios por él construidos nunca separan y nunca tienen consistencia fría. Mas posibilitan las distancias necesarias para hacer transparente lo que está detrás o abajo de una realidad o de las apariencias.

Es descendiente de abuelos ruso-judíos, que en un conjunto de familias emigraron al Brasil para salvarse de los progroms zaristas. Se radicaron en Río Grande do Sul (limítrofe con Uruguay y la Argentina), fundando colonias/comunidades agrícolas. (Hoy paralelas con los kibbutzim de Israel). Venían con ideales, y también ilusiones. Trabajaban durísimamente, lo que no impedía que sus sueños se frustraran, o se destruyeran violentamente. Este grupo de personas, respectivamente sus hijos y nietos, el «Bom Fim», el barrio judío-brasileño de Porto Alegre, son núcleo en la creación literaria de Moacyr Scliar. El autor incluido, con sus obsesiones, con su humor muy personal, escondido, suave, a veces agrio y ácido.

Parte, en lo que escribe, no obstante, nunca de eventos reales. Parte de la palabra, de la escritura.

> Primero viene la idea, la imagen; y la palabra, sí. Después escribo el cuento. Y constato entonces, qué es lo que esa idea refleja de la realidad. Es cierto, veo palabras. Cuando pienso, pienso en página escrita.

El libro que quizá refleje en forma más concentrada, densa, obsesiva, dolorosa, el problema y la tensión de haber nacido judío, de tener que ser «diferente»: la novela *Los Deuses de Raquel.* Comienza:

> YO SOY AQUEL CUYO VERDADERO NOMBRE NO PUEDE SER PRONUNCIADO. ADMITO, NO OBSTANTE, SER LLAMADO JEHOVA...

Revelación final:

> NO SOY MIGUEL. SOY AQUEL CUYO NOMBRE NO PUEDE SER PRONUNCIADO...

Miguel, hijo de zapatero judío, proveniente de Polonia, de clase social inferior a la de los padres de Raquel. Fanático religioso al borde de la locura. Cree amarla, desde pequeña. Sin embargo es él, que, sin dejarse ver, la persigue, la amenaza, la vigila con su ira, articulada en palabras que parecen ser las bíblicas, pero que no lo son. Destruye a Miguel, sin que Raquel tenga la mínima posibilidad de entender y de defensa; destruye sus ligaciones emocionales. Sean los por ella amados un hombre o un perro. Destruye el alma de Raquel.

Un tramo de la novela (situada en la época de la dictadura militar): el choque adicional con el catolicismo intolerante. Raquel es mandada a un colegio de monjas, porque su padre quiere que aprenda latín. ¡Qué bella, la estatua de la Virgen María! ¡Qué bellos, los Santos! ¡Qué terror, el infierno! Para ella, para los judíos todos, los asesinos de Jesús. Caverna subterránea, lago líquido de fuego, almas en pena, vigiladas por monstruosos demonios. Gritando. Gritando de dolor por toda la eternidad. Sin esperanza.

Fue alumno de un colegio católico primario, Moacyr. Eran tres en su grado, los «dife-

rentes» condenados: un chico protestante, uno negro y él. Pesadillas insoportables. Trató de escapar, evadir, convirtiéndose en «católico oculto».

Os Deuses de Raquel:

DIAS DE FE INTENSA. Raquel, amenazada por el infierno, toma una decisión: se convierte al cristianismo. Pero no públicamente. No. Este placer no lo dará a la Hermana Teresa...

Concibe para sí un cristianismo peculiar que incluye el culto a la Virgen y a Cristo, pero no las oraciones, ni la misa, ni la confesión, ni la comunión, nada que tornase visible a la religión. Y mantendría en secreto a su fe, a la semejanza de los primeros cristianos que se reunían en el interior de la tierra, en catacumbas, para orar entre los osos de los mártires y el símbolo de Cristo: el pez, el animal que se mueve en silencio en el vientre frío y oscuro de las aguas. Así operará esta guerrillera de la fe, esta agenta secreta, esta caballera andante, disfrazada: por dentro cristiana; por fuera judía...

Un «Zero». Por largos años de su vida. Y rabia, por no encontrar salida. Doloroso trabajo de confrontarse consigo mismo, ir al fondo,

entender esa diferencia; aceptar esa diferencia, hasta un punto de poder encararlo con naturalidad.

La salida: el descubrimiento

que el judaísmo no era *sólo* un estigma físico, que no *sólo* era religión. Sino que era también un mundo literario, un mundo artístico, un mundo cultural. Cuando comencé a leer los cuentos de Sholem Aléijem..., cuando conocí los cuadros de Chagall... Fue una revelación... Fue un gran alivio para mí. De repente sentí que ya no era preso; que era diferente, pero como muchos otros...

También Loyola tuvo que luchar para liberarse de la cárcel religiosa. Su madre, una ferviente feligresa de la Iglesia Católica tradicional. El clima opresivo está intensamente reflejado en *Cero,* en fragmentos, como el extenso titulado

LA CREACION DE JOSE SEGUN SU MADRE o la formación moral de un hombre.

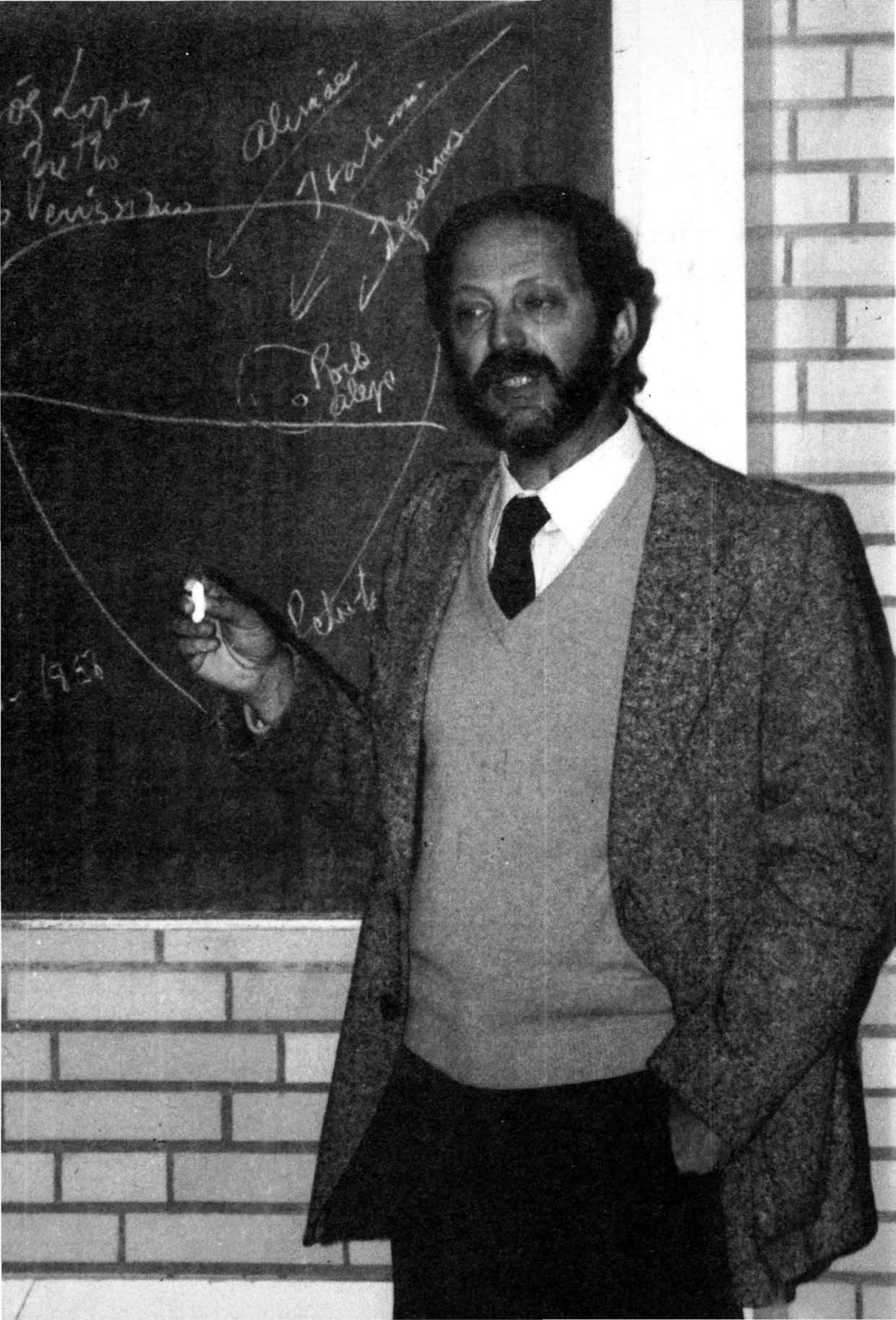
Empieza:

Vamos a comulgar mi hijo Venga con su madre a la misa Tome su misalito Confesó como se debe ayer Es necesario ser buen católico Vas a ser un buen católico Eres bueno y piadoso...

Fue la madre que se impuso, logrando, que el hijo fuera bautizado. Ignacio de Loyola; por haber nacido un 31 de julio (de 1936; primer año de la Guerra de España). Para honrar al fundador de la Orden de los Jesuitas; el cumpleaños del niño: siempre también la fecha de su muerte. Revela una actitud fundamental de Loyola, y es además manifestación de su humor acentuado, a menudo negrísimo, que aceptó el nombre, malsueño de su infancia y juventud, en parte; eligiendo el apellido del Santo como nombre principal.

«Narrar é resistir»

Los tres autores provienen de familias pobres. Y los tres, con palabras casi idénticas, me dicen que fue su padre (en caso de Moacyr madre y padre) quien les abrió los ojos para el mundo injusto real:



... pasamos muchas dificultades. No es que faltase de comer. Pero era una vida muy dura. Una cosa que, no obstante, nunca faltaba, eran libros. Mis padres hicieron siempre cualquier sacrificio, para que los hijos tuviésemos libros para leer. (Moacyr Scliar, que estudió medicina, a pesar de que desde niño quería llegar a ser escritor.)

Yo soy de Araraquara, una ciudad en el interior del Estado de São Paulo. Una ciudad pequeña que vive de la caña de azúcar y de la naranja... Mi padre era ferroviario. Toda mi familia trabajaba en el ferrocarril. Yo fui el primero que rompió ese círculo... Mi padre era una persona poco común. Aunque los ferroviarios se consideraban seres simples, tontos, torpes, sin cultura, a él le gustaba leer... En los años cuarenta ya tenía una biblioteca de 600 a 700 volúmenes. Comprados con muchísimas dificultades, hambre incluida. Con un dinero que le sobraba de aquel salario miserable... (Loyola).

Ese padre es, en una u otra forma, evocado en casi todas las novelas de Loyola. Así en *Dentes ão Sol our A Destruição da Catedral (Dientes al Sol o la Destrucción de la Catedral).* Uno de sus textos más bellos; quizás el más poético y el más amargo. Es novela de Araraquara (nombre indio Tupi-Guaraní que significa «Morada del Sol»; 80.000 habitantes). Hay en ese libro un padre con un hijito que está hambriento de oír cuentos; siempre los mismos, contados siempre en exactamente las mismas palabras:

Cuenta padre, aquella historia del pez que comió al pez del abuelito.

¿Otra vez? Recién te la conté en el ómnibus.

En el ómnibus no presté atención. Venía mirando para afuera. ¡Cuenta!

Ya hacía sesenta días que su abuelo no pegaba a ningún pez, estaba desanimado...

¿Sesenta? En el ómnibus me dijo cincuenta...

Un poco crecido, el niño parece estar preparándose ya para su futura profesión de escritor. Pregunta al padre por los pesados diccionarios, y le explica por qué los necesita:

¿Recuerdas cuando buscabas palabras y me las enseñabas? ¿Una más difícil que la otra?... (Ahora) estoy vendiendo palabras a los chicos de la calle.

¿Cómo?

Digo una palabra difícil. Y si ninguno sabe lo que es, gano bolita o una figurita...

Ese padre: hombre marginado, solitario; un ser ajeno, y ridículo para la comunidad, incluidas familia y esposa. Es también muy incómodo para el hijo, que desearía un padre igualito al que tienen los otros. Sin embargo viene un día en que «elige» ese padre, su padre. Le dice que le gusta, y todo lo que dice y hace. Tiene razón, animales y plantas lo sienten, si uno los quiere bien, y sufren cuando se los maltrata. Y no está nada loco, si abraza un árbol, su padre, cuando siente que el peso de la desolación lo podría vencer... Enseñar al hijo a ver realidad. De nunca cerrar los ojos, sea la más angustiante, horrificante, dolorosa, asqueante esa realidad. Como la del «otro» niño, en la «Canción» de *Cero:*

... y la criatura/ sin rostro/ el rostro carcomido/ comido por la rata...

Marcio Gonçalves Bentes de Souza, nacido en 1946 en Manaus, capital del Estado de Amazonia, en el norte de Brasil, de ese país que parece más un continente que un país. Considerado radiógrafo o biógrafo de la Amazonia, tiene Marcio Souza, aparte de ensayos y obras de y sobre teatro, seis novelas publicadas. Es él, además, uno del conjunto fundador del «Partido dos Trabalhadores», presidido por el célebre líder sindical Lula (Luis Ignacio da Silva), el que encabezó las primeras grandes huelgas de los

trabajadores metalúrgicos del Sector Industrial de São Paulo durante la dictadura; el que encabezó el movimiento de sindicatos libres. Además, con dos amigos, Marcio fundó la editora «Marco Zero», casa ya destacada, y respuesta a una necesidad de base en Brasil para promover las facultades creativas tan oprimidas.

Marcio Souza parece saltimbanqui; movimientos sin peso de gravitación; danzante brillante sobre cuerda floja; se arriesga, nada de instrumentos o armamentos para protegerse. Evoca su apariencia física, recuerdos de los intelectuales alemanes típicos de los años 20/30, y pensé, teniendo en cuenta sus dos primeros libros —*Galvez, Imperador do Acre* y *Mad María,* dedicado a su padre y a su madre— que proveniese de clase alta, quizás judía.

No. Papá era trabajador. Mi familia es del proletariado. Y fue hecho un gran esfuerzo por parte de mis padres para educarme... Era, ahora está aquietado, era un tipo de trabajador muy especial. Porque el trabajador gráfico tiene que saber leer...

Lector apasionado, compartió con sus hijos el mundo de la escritura.

Y esto persiste hasta hoy, ¿no? Es mi padre uno de mis primeros lectores. Lee y disputa conmigo los originales... El me abrió los ojos.

Para Marcio, las prisiones han sido experiencia radical, desesperadamente real. Su padre, como líder, respectivamente presidente del Sindicato de Gráficos, vivió una vida de perseguido, echado a la cárcel incontables veces. Por suerte logró escapar el día del golpe militar (31 de marzo de 1964), y al allanamiento de la Central Obrera. Vivió escondido por dos años; después, persona non grata, nunca más pudo ser elegido por sus colegas.

Es una vivencia rara para mí, hoy, entre intelectuales que en su mayoría provienen de la clase media o alta, ese relacionamiento, porque ellos, inclusive dentro del «Partido dos Trabalhadores», tienen una visión romántica de la lucha de los trabajadores, de cómo ven una huelga, por ejemplo. Huelga —una cosa heroica, para mí—, es temor. Cada vez que hay una huelga, surge la gran tensión. Para mí una huelga era falta de vida en casa. Papá cayó preso, siempre. La angustia que yo de niño sentía. Cosas totalmente diferentes, ¿no? Muy conflictivas. Para la clase media lucha, huelga, cosa heroica, pura. Y eso lo es también, por supuesto. Pero hay otro lado. No sé, sigo sintiendo como hijo de trabajador...

1964:

Ignacio de Loyola Brandão: desde los siete años en São Paulo, habiendo salido de Araraquara con la ilusión de hacerse destacado crítico de cine y de teatro. Introvertido, tímido, logró trabajar como reportero de problemas sociales para *Ultima Hora,* enviado a los barrios populares y a las «favelas» (villas miserias). El Golpe, apoyado abiertamente por el gobierno del Presidente Johnson, Estados Unidos: el diario intervenido militarmente. Y Loyola, en la redacción sentado al lado del censor militar, empezó a coleccionar cautelosamente cada papel que este prohibía y tiraba. Trabajo bastante riesgoso: bases documentarias de su primera novela *BEBEL, que a cidade comeu (Bebel, una que la ciudad comió),* y *ZERO «Cero».*

Moacyr Scliar, recibido de médico en 1962, trabajando más de 15 años como médico de salud pública, y en un hospital, en la sección para enfermos de tuberculosis, hasta

decidirse por su profesión de necesidad elemental, la de escritor. Fue militante político dentro del movimiento estudiantil, y dentro de los movimientos progresistas de Río Grande do Sul que frustraron el primer intento de Golpe Militar, en 1961.

Una novela corta maestra suya que refleja los años entre 1961 y el día del golpe en 1964: *A festa no Castelo (La Fiesta en el Castillo).* Sin que sea nombrado, título y las dos historias contadas —muy complejas cada una, además contrapuestas e interrelacionadas a la vez— evocan de inmediato persona y época del Mariscal Humberto Castelo Branco, primer dictador militar (1964-1967). Personajes principales de una de las historias: Nicola, viejo zapatero, sabio, socialista, inmigrado al Brasil después de largas luchas; entre ellas en la Guerra de España, contra Franco. Y Fernando, estudiante secundario, su discípulo y amigo, que tiene un padre perteneciente al grupo civil fanático que conspira con los usurpadores militares.

Marcio Souza: estudiante de secundaria, y bachillerato excelente en el año del Golpe. Me confirma que en su época, la riqueza estaba mejor distribuida. No existían, en la región amazónica, escuelas primarias, como yo las presencié, en las cuales dos tercios de los niños sufrían retardos o enfermedades físicas y/o mentales, a causa del hambre. Pero tenía Marcio que estudiar con luz de la vela; electricidad, privilegio de la clase alta, en Manaus, no mucho tiempo atrás, metrópolis del ciclo del látex con Caruso y ópera grande. Sin embargo, apoyado por los padres, la educación era de tal nivel que Marcio pudo ingresar directamente en la Universidad de São Paulo (Facultad de Filosofía/Sociología), en la entonces institución a modelo de las «Grandes Ecoles» (Ecoles Normales Supérieures) de Francia, para formar los cuadros de gobiernos democráticos futuros. Me enumera sus profesores, celebridades, todos.

En diciembre de 1969, el gobierno militar decretó el «Acta Institucional n.º 5»: una legislación totalitaria «extralegal» para la cruzada contra lo considerado «comunismo», y para la guerra de «progreso» de la Amazonia. En el mismo año, la Universidad modelo de São Paulo fue definitivamente destruida, es decir: «reformada» según los proyectos de la Agencia US-AID. A la fuerza. Por ataque y ocupación militar; echando a la existencia ilegal a profesores y estudiantes que lograron escapar.

A Marcio le habían faltado sólo tres meses para recibirse. Meses perdidos para siempre. Fue apresado por la DOPS de São Paulo en 1969. No por motivos literarios, acentúa; fue estudiante, y activo en la resistencia. Fue muy maltratado. La segunda vez, en 1971, fue todavía peor. Fue capturado por la «Operação Bandeirantes» de São Paulo, organización militar paralela a los «Escuadrones de la Muerte» policiales. Torturado bárbaramente, y testigo de cómo se destruía a los seres humanos. Me dice que logró de alguna forma aceptar esa experiencia ultraextrema de infierno, que comparte con tantos otros. Dice que su miedo mayor, miedo pánico, fue que, si sobreviviera, lo echasen al exilio.

> Hubiese enloquecido. No tengo la estructura de aguantar exilio. Yo no fui hecho para vivir fuera del Brasil...

Lo que también comparte con muchos de sus compatriotas. Y se podría agregar que Marcio «no fue hecho» para odiar.

Su padre, mediante abogado influyente, logró sacarlo a libertad vigilada. Marcio re-

gresó a Manaus, encontrando su ciudad —declarada zona franca— cambiada, deformada como en pesadillas. La gente, enloquecida de oportunidades de consumo y de enriquecimiento. Y Marcio, este ser increíble, en constante peligro de ser capturado nuevamente por los matones, poseído de miedos nada irreales, fundados en experiencia y realidad cotidiana «normal»; Marcio, enfermo de las torturas sufridas, inicia un grupo de teatro experimental popular, y uno de los más importantes. Siendo el teatro el género de arte más perseguido bajo la dictadura en Brasil. Porque llegaba al pueblo, sea analfabeto (49% de los 120 millones de brasileños) o no. Porque concienciaba. El grupo fue registrado por la policía, obstaculizado, amenazado, pero no agredido físicamente. Con risa abierta Marcio me cuenta que tenían que llevar las mismas tarjetas amarillas que las prostitutas.

Además de esto, Marcio Souza escribe lo que se había propuesto como tesis doctoral: el ensayo *A Exrpessão Amazonense: do colonialismo ao neo-colonialismo.* Y encuentra, mientras investiga, a Gálvez, «héroe» de su primera novela.

Al contrario de dictadores como los generales Pinochet en Chile, o Videla en Argentina, los militares brasileños, no intentaron exterminar toda manifestación de inteligencia creadora. Tenían ellos interés en presentarse —sobre todo para el exterior— como una nación de alta Vida Cultural. Así se quemaban libros, se perseguían escritores y sus lectores, pero al mismo tiempo se apremiaban a otros autores, no menos críticos que los «subversivos» prohibidos. Por ejemplo, *Cero,* libro que es, en su sustancia, denuncia y protesta total contra el sistema de los «Escuadrones de la Muerte», la tortura, toda esa cultura de la violencia, del hambre, del capitalismo de la barbarie, en 1975, en Brasilia, recibió el galardón más alto estatal; para ser prohibido sólo cuatro meses más tarde. Unica restricción para un autor premiado: no perturbar la ceremonia oficial correspondiente: le estaba prohibido hablar.

Alceu de Amoroso LIma, 1894-1983; historiador, crítico, pensador católico; autor de excelente libro sobre el Papa Juan XXIII. Fue la de él, la primera voz de protesta que se oyó, en 1964; una voz alta contra la «cultura del terror».

Alceu de Amoroso Lima, miembro de la Academia de Letras Brasileñas desde 1935; galardonado en 1977, y ceremoniosamente honrado por su obra completa. Otra vez el primero. El primer escritor que rompió el ritual de armonía tan bien establecido. En vez de callar, se levantó y dijo:

«Esta no es hora de dar las gracias; es la hora de protesta. Protesta en nombre de toda una sociedad, cuyos canales de expresión libre se han bloqueado. Es cosa nuestra, cosa de nosotros, los escritores, de resistir: resistir a la tortura, a la prisión, hasta ante la muerte.»

Escándalo en el que Alceu de Amoroso Lima —subversivo-comunista-apátrida—, casi fue ahogado en difamaciones, mentiras, en amenazantes oleadas de odio sin disfraz. Resistió.

Marcio Souza, Moacyr Scliar, Ignacio de Loyola Brandão: tres voces destacables en el conjunto de escritores que empezaron a construir sus mundos creativos bajo la dictadura, bajo la cultura de la destrucción; y tres en el conjunto de voces mucho mayor, que subcavó la casa de la muerte, el mundo ZERO. Que rompió y siguen rompiendo barreras y fronteras, tanto materiales como espirituales, fundamentadas en hambre y miedo, esos mellizos fatales, criacuervos, cría ignorantes.

La escritura de Marcio Souza: trampas de la risa; poética del disparate. Lo que incluye que sus textos de teatro y de novela están profundamente enraizados en el universo amazónico. Un universo al que pertenecen los mundos indios. No como folklore, sino como

parte de la identidad (colectiva, y la personal y artística del autor); mundos esencialmente diferentes a la llamada civilización del oeste cristiano. (Marcio participó en el IV Tribunal Russell «Indio» en Rotterdam, 1980; representó la denuncia/defensa de los pueblos del Río Negro/Amazonia contra la Congregación Salesiana). Sus libros, complejos y complicados bajo la superficie de parodia inteligente, parten de tres puntos de enfoque:

a) Lo que se podría llamar reír es resistir; porque lágrimas nublan los ojos. Convicción que comparte con varios entre los autores destacados del Brasil (por ejemplo Jorge Amado), como con escritores latinoamericanos de habla española (entre ellos, admirado por Marcio, Julio Cortázar).

b) Búsqueda de respuestas a la pregunta

> ¿Qué es ser un brasileño de la Amazonia? ¿Qué es ser un artista brasileño de la Amazonia?

Una entre las respuestas, y hecho que no aceptó, que venció: es ser representante de un mundo angustiantemente desconocido, marginado, aislado, silenciado en el resto del Brasil. De la misma experiencia podría hablar Moacyr Scliar en nombre de los autores «gauchos» (como son llamados los residentes «extraños» de Río Grando do Sul); podrían hablar escritores de otras regiones. Brasil, ese país inmenso: un país literario dividido anacrónicamente; y mundos imaginativos riquísimos, pero llenos de barreras, de perseguidos, de cárceles y manicomios desde que el gran Joaquim María Machado de Assis (1839-1908) escribió su novela breve *O Alienista*.

C) Marcio piensa que la literatura, cuyo sujeto es el pueblo oprimido, tratado como cosa fuera de ley (casi el 80% de la población), que esa literatura fue «expropiada» por la clase dominante; y también por la izquierda que en parte no se liberó de tendencias de «realismo socialista» y, sobre todo, de actitudes paternalistas.

> Denunciar la miseria del pueblo, ¿para qué? ¿Para quién? ¿Para el pueblo? No. Porque el pueblo está lo suficientemente informado sobre su propia miseria...

Decidió que «interesaba contar historias de la clase dominante, eligiendo estructuras, lenguajes, que llevasen, a que ella se denunciase, se viese a sí misma. De allí provienen las trampas, los dobles suelos. Pues a la vez cuenta la historia amazónica, la inoficial, la silenciada; partiendo de hechos o de personas históricas, como en *Mad María* o en *Gálvez,* o de hechos/personas de época reciente, como en *A resistivel ascensão do BOTO TUCUXI (La resistible ascensión del HOMBRE PEZ TUCUXI;* personaje principal en que se descubrió retratado un político, que por segunda vez vino a ser Gobernador de Amazonia; a consecuencia, Marcio ya no podía seguir viviendo en Manaus).

«Todo está permitido». Lema del aventurero español Gálvez; lema, desde casi 500 años, del sistema, de la violencia institucionalizada y abierta. Y lema del escritor Marcio Souza. Para contar historias —no del «folklore exótico» de la selva amazónica (ya devastada en gran parte) o de los indios (matados, expatriados en nombre de la civilización y el progreso)—, sino para contar historias «divertidas» de la locura como recurso del método, de todo ese folklore criminal exótico (amazónico, brasileño, internacional) de clases reinantes. Y contando, le está permitido olvidarse de reglas de gramática (sin necesidad); de vestir figuras o pintar máscaras con vestidos antiguos o modernos, dejándolos

hablar en lenguajes retóricos, huecos, oficiales —muertos, pero sin matices de época o persona; hablan todos como su inventro, él que se apodera de todo— aparente clisé de novela de aventura, de ficción científica, de novela rosa. El que, sin embargo, llega a la tragedia, llega a la transparencia. Los horrores absurdos del ciclo del látex *(Gâlvez* y *Mad María)* por ejemplo, translucen los círculos viciosos absurdos de la última dictadura militar. Translucen el desarrollo de 21 años de terror estatal ultracapitalista que, según un análisis del Banco Mundial, terminó en transformar el Brasil en el país cumbre de la injusticia social, en el país de los más crudos abismos entre pobres y ricos.

En expresión literaria muy diferente, también Moacyr Scliar usa clisés y elementos de novela rosa para subcavar muros, *ZEROS*, fachadas tradicionales. Ejemplo de un tema en dos libros: en *O Centauro do Jardim*, una de sus novelas largas, el tramo referente a la transformación física, quirúrgica de centauro a ser de apariencia más humana, tiene paralela con las operaciones médicas subliterarias para cambiar de sexo. Y en *Doutor Miragem (Doctor Milagro)*. En vez de héroe salvavidas rosado, allí los héroes llegan a ser dos. El médico, descendiente de inmigrantes italianos, secuestrado, y el hombre brasileño de siempre, de pueblo, el secuestrador. Primera escena: el «bruto» trae una gallina, seguramente robada, comentado que ahora van a comer bien. Y mata el animal de una manera tan angustiante que parece el posible o propuesto homicidio.

Me quiere asustar, este hombre... Me mira, el hombre, pensando que la muerte me espanta. Se engaña. Siempre pensé en la muerte. No es de ahora. Tengo treinta y dos años, soy médico; pero pienso en la muerte desde niño...

Refleja, la novela, un duelo existencial de obsesiva intensidad, y es al mismo tiempo denuncia, no menos tensa, de la situación actual: la situación de un médico de hoy en el Brasil, en peligro constante de corrupción total, y la situación de la llamada salud pública: el secuestrador, desesperadamente pobre, un desesperado enfermo.

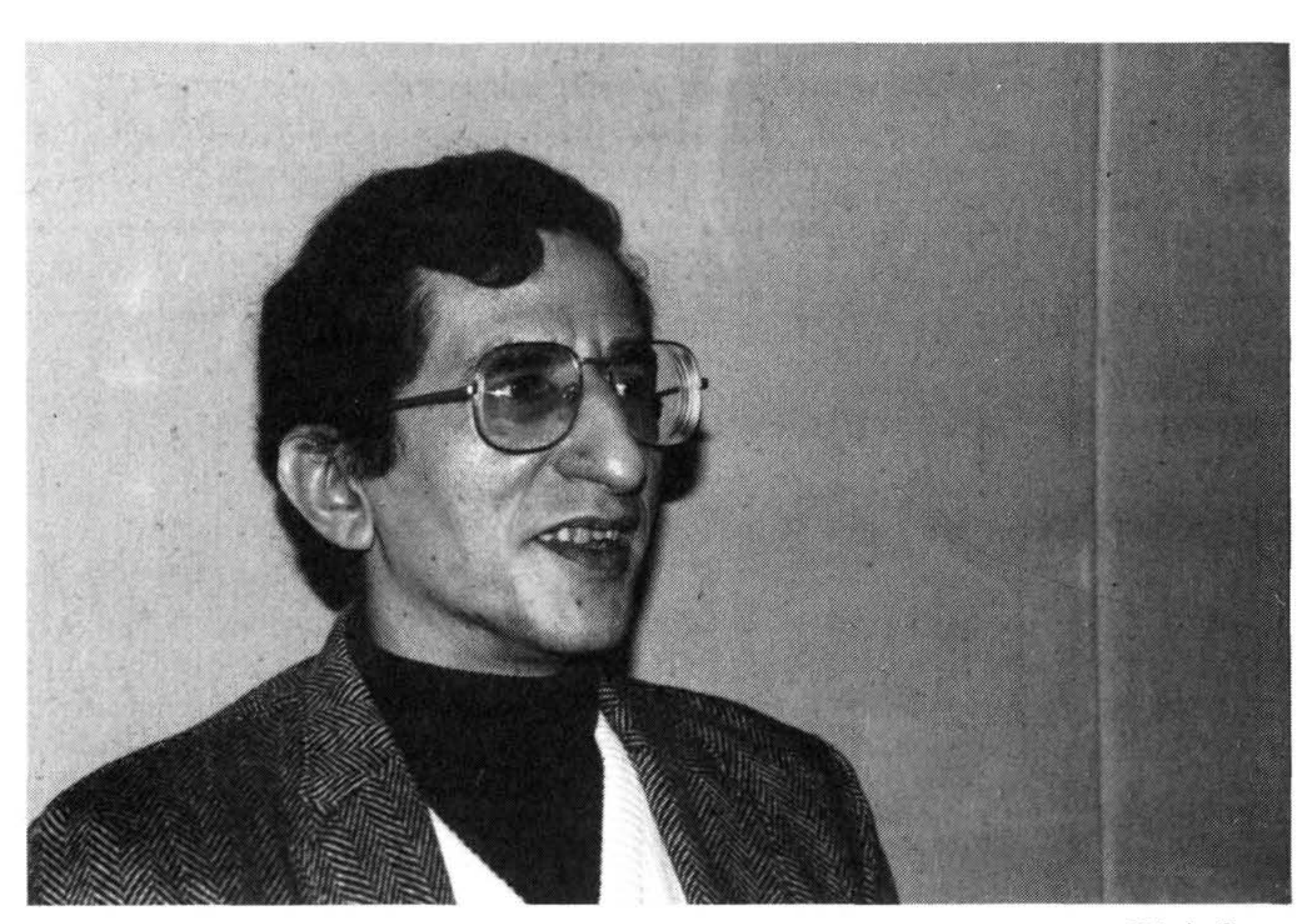
Sería posible escribir mucho más sobre este triángulo de personalidades creativas, de la realidad dura, dificilísima que viven, a la que se resisten, que atestiguan, que transforman en mundos imaginativos vitales, liberadores —inquietando y enriqueciendo sus lectores despiertos, donde se encuentren en el mundo—. Sería interesante y quizás importante reflexionar sobre la relación de Loyola con el sol, ya visible en los títulos de sus libros. O de analizar en comparación *Os Deuses de Raquel* de Moacyr Scliar con *Bebel*, la primera novela de São Paulo de Ignacio de Loyola Brandão: dos autores que se distancian de sus pasiones más dolorosas, más obsesionantes por proyección a figura de mujer; ser querido, quizás; en todo caso: ser diferente al hombre. Cada libro de cada autor merecería un ensayo para sí, y he tenido que dejar de lado a muchos, *A Condolencia* de Marcio Souza; y a ese conmovedor Hombre Solo del *Exército de um Homem So*, y al *Centauro* de Moacyr Scliar: ser mitológico literario, por él ahora incorporado a la leyenda «gaucha» del hombre inseparable de su caballo en las pampas de Río Grande do Sul; ser extraño, alienado doblemente por haber nacido además de centauro como hijo de padres judíos, judíos ortodoxos.

Imposible terminar sin nombrar uno de los libros más importantes recientes, escrito por Ignacio de Loyola Brandão: *Não Verás Pais Nenhum*. Apocalipsis. Apocalipsis: el resultado, cuando el estado del Brasil, respectivamente del mundo actual, se imagina, se piensa sin barreras de miedo, y consecuentemente hasta su punto final. Estado espi-

ritual: Ya en *Cero* se encuentra la idea de que los pueblos de América Latina puedan haber ocupado el lugar histórico del pueblo judío; el lugar que la comunidad humana les impuso a la fuerza. Esa idea gana detalle y profundidad en *Não Verá*... Hay alusión directa a los campos de exterminación nacional-socialistas, y a la ideología de este primer genocidio industrializado de la historia. Loyola narra la transmisión de ideología y práctica al Brasil, y su consecuente progreso hacia la absoluta y total inhumanidad. Situación correspondiente exterior: el Brasil, reducido al territorio de São Paulo; el resto: propiedad extraterritorial de empresas multinacionales, o desierto. Ya no hay planta, ni árbol, ni río, después y a causa de la desaparición de la selva amazónica. Reina el Sol. Mata el Sol a quien el hombre no haya asesinado.

Ya no vas a ver país, sino infiernos. Infiernos creados por el hombre para el hombre. Mundo sin esperanza. Mundo con esperanza. Crece, nadie sabe cómo, un yuyo. Y termina el libro con Galileo Galilei: «E PUR SI MUOVE Entretanto, move-se (a terra)».

Rosemarie Bollinger



Márcio Souza

BIBLIOGRAFIAS

* Traducidos al español según lo que yo pude averiguar desde aquí.
\+ Traducidos al alemán

A — Ignacio de Loyola Brandão

1 Depois do Sol, cuentos, 1965, edición acabada.

2 BEBEL que a cidade comeu, 1968, Editora Codecri, Río de Janeiro, 347 págs.

3 ZERO. Romance pre-histórico. 1975. Río de Janeiro, Editora Codecri, 285 pág. (*+)

4 Pega Ele, Silêncio (Pégalo, Silencio), Cuentos, 1976, Edições Símbolo, São Paulo, 121 págs.

5 Dentes ão Sol ou A Destruição da Catedral, 1976, São Paulo, 288 págs.

6 Cadeiras proibidas, Cuentos, Edições Codecri, Río de Janeiro, 1982, 357 págs. (*?+)

8 O beijo não vem da boca (El beso no viene de la boca) Global Editora, São Paulo, 1985, 484 págs.

B — Moacyr Scliar

1 Historias de um médico em formaçao, 1962.

2 Tempo de Espera, 1963.

3 O Carnaval dos Animais, 1968, Cuentos. (El Carnaval de los Animales) (+ tres cuentos en diferentes antologías).

4 A Guerra no Bom Fim, 1972 (La Guerra en el Bom Fim) Editora Expressão e Cultura, Río de Janeiro, 206 págs.

5 O Exército de um Homem Só, 1973. Editora Expressão e Cultura, Río de Janeiro, 180 págs. (+ va aparecer en 1987).

6 Os Deuses de Raquel, 1975. L&PM Editores, Porto Alegre, 125 págs.

7 A Balada do Falso Mesías, 1976, Cuentos.

8 Os Misterios de Porto Alegre, 1976, Crónicas.

9 O Ciclo das Aguas, 1976 (Prêmio Erico Veríssimo), Editora Globo, Porto Alegre.

10 Histórias da Terra Trêmula, 1977, Cuentos.

11 Mês de Cães Danados, 1977 (Mes de Perros Dañados).

12 Doutor Miragem, 1978 (Prêmio Guimarães Rosa) L&PM Editores, Porto Alegre, 181 págs.

13 O Anão no Televisor, 1979, Cuentos. (El Enano en el Televisor).

14 Os Voluntários, 1979, L&PM Editores, Porto Alegre.

15 O Centauro no Jardim, 1980 (El Centauro en el Jardín), Nova Fronteira, Río de Janeiro (+).

16 Max e os Felinos, L&PM Editora, Porto Alegre, 1981.

17 Cavalos e Obeliscos, 1981 (Caballos y Obeliscos), Mercado Aberto, Porto Alegre.

18 A Festa do Castelo, 1982, L&PM Editores, Porto Alegre, 101 págs.

19 A Estranha Nação de Rafael Mendes, 1983 (La Extraña Nación de Rafael Mendes).

C — Mario Souza

1 Gálvez, Imperador do Acre. Edições do Goberno do Estado do Amazonas, Manaus, 1976, y 10.ª Edición: Editora Marco Zero, Río de Janeiro, 1983 (*+).

2 Operação Silêncio, Editora Civilização Brasileira, Río de Janeiro, 1980.

3 Mad María, Editora Civilização Brasileira, Río de Janeiro, 1980. (*+)

4 A Irresistivel Ascensão do BOTO TUCUXI. Dibujos-Caricaturas de Paulo Caruso. Editora Marco Zero, Río de Janeiro, 1982, 209 págs.

5 A Ordem do Día — Folhetim voador não identificado (Orden de Día — Folleto volador no identificado). Editora Marco Zero, Río de Janeiro, 1983, 292 págs.

6 A Condolência (La Condolencia). Editora Marco Zero, Río de Janeiro, 1984, 321 págs. (+ va a aparecer en otoño 1986).

NOTAS



Mutis y los orígenes de la nación colombiana

El origen de la nación es el Estado y de la capacidad que éste tenga para centralizar un poder fuerte y eficaz que permita el buen funcionamiento de las instituciones, depende la materialización del proyecto. La nación puede pasar por un concepto abstracto mientras no disponga del Estado como elemento aglutinador, no sólo de aspiraciones de los ciudadanos sino de catalizador de intenciones políticas, militares y económicas. Y para que el Estado nazca, se necesita algo así como una excusa, que en muchas ocasiones puede ser la nación misma, pero también la intencionalidad de un pueblo o grupo de pueblos que materialicen la aspiración.

En el caso de las repúblicas hispanoamericanas, el Estado ya existía en un sentir generalizado, pues estaba encarnado en la persona del monarca español, más que en España como nación o Estado. Así, cuando la invasión napoleónica de la península ibérica, las colonias se sintieron desprendidas del vínculo que las unía a la metópoli al ser reemplazada en ella la dinastía histórica. José Bonaparte jamás inspiraba el sentimentalismo de los Borbones o los antiguos Austrias. El reclamo de la independencia se debió no sólo a ello sino a las legítimas aspiraciones de las nacientes burguesías, cuya pujanza se encontraba anestesiada por el anacronismo de Madrid. Con todo ello, no había nada concreto que le diera una razón válida de ser al nuevo Estado, si tomamos en cuenta conceptos tan ambiguos como territorio y sensiblerías regionales. La nueva empresa política, es decir, el nacimiento del país como ante independiente necesitaba de algo sólido y sobre todo en el terreno intelectual.

La vigorosa juventud y en general toda la clase burguesa santafereña (bogotana) fue el germen en donde anidó el ideal revolucionario a la luz del presupuesto ideológico nacido en las tertulias y discusiones de la Sociedad Patriótica de la Nueva Granada (la actual Colombia). Sin este aglutinamiento de la inteligencia y de las aspiraciones por un futuro mejor, el interés por el cambio seguramente se habría dispersado y ante la inhibición de los asuntos públicos desde la metrópoli, lo que habría sobrevenido sería un abandono del poder, laguna que abriría las puertas a la reconquista que años más tarde se intentaría, y en parte triunfó, pero que acabaría por claudicar. Todo porque ya una conciencia independentista y de progreso se había consolidado.

Sería arriesgado y hasta deshonesto decir que José Celestino Mutis fue un instigador de independencia alguna y menos el abanderado de semejante proyecto. Pero sí que, sin darse apenas cuenta, cultivó las mentes que hicieron posible la gesta, haciendo caso omiso a las acusaciones de que sus enseñanzas progresistas fomentaban la apatía por lo religioso y lo fiel a la monarquía lejana y abstracta. Su interés era el descubrir, investigar y enseñar lo descubierto a quien estuviera en disposición anímica e intelec-

tual de aprenderlo. Es así como el progresismo y el avance cultural son sinónimos en un hombre a quien sin riesgos, ahora sí, se le puede titular de padre de la nacionalidad colombiana, en el aspecto cultural, aunque no en el político.

La intensa actividad del siglo XVIII

Las sociedades económicas que proliferaban en Europa en las últimas décadas del siglo XVIII, tuvieron su metástasis en la América española. De una forma lenta, tal y como lo permitían las comunicaciones y la espansión de la cultura, las ideas ilustradas iban llegando a las colonias donde hasta hacía muy poco se tenía un sentido geocéntrico de la marcha del universo. La Contrarreforma, triunfante un siglo atrás, había sumido en una penumbra medieval al amplísimo Imperio de los Austrias y seguía haciéndolo de la misma forma con el de los Borbones.

La llegada al poder de Carlos III, cuarto monarca borbónico en la Corona española, supuso un soplo de aire fresco en todas las áreas de la cultura. Algunos han apostrofado la época con el injusto título de despotismo ilustrado, acaso por el equipo ministerial del Rey, en el que se encontraban nombres como Floridablanca, Campomanes y el famoso marqués de Esquilache. Pero es que un jefe de Estado de la talla de Carlos III no podía en modo alguno estar mejor asesorado, así las cosas se hicieran con cierto autoritarismo y arrogancia. Máxime si se tiene en cuenta el atraso secular de la nación —la metrópoli y el mundo a ella sometido— reacia por completo a todo cambio y remoce de ideas.

Carlos III no sólo se dedica a reinar pomposamente en medio de la ornamentación que aplacaba la nostalgia versallesca de su padre, el rey Felipe V. Tampoco a apretar las ya retorcidas clavijas que suspendieron las libertades y el derecho civil de catalanes y valencianos. Para eso el Decreto de Nueva Planta había dejado las cosas bien atadas y con sólo nombrar poderosos virreyes en esos antiguos reinos, la paz política si al menos no estaba asegurada, por lo menos sí permitía la expansión del centralismo y de las instituciones castellanas. Carlos III, llamado con justicia el rey-alcalde, se da cuenta de que la villa de Madrid no puede seguir siendo el pueblecito manchego en donde habita la corte, repartida en sólo dos palacios. Se dedica al engrandecimiento de la ciudad y a ponerla a la altura que su condición de capital de Imperio le exige. Pero sus afanes no se centran únicamente en esta tarea de presidencia municipal sino, consciente de que es un jefe de Estado, se propone modernizarlo de acuerdo con los nuevos vientos que soplan por Europa. Antes de ser rey de España, Carlos III lo había sido de Nápoles y no sólo había gobernado allí, sino que se formó como hombre político en un reino cuya situación exigía acertada administración dada su situación de enclave estratégico y las apetencias que por él sentían el Papado y los siempre hostigantes franceses.

A la luz de la Enciclopedia nacían sociedades solemnemente constituidas o las más de las veces, grupos de amigos con pretensiones intelectuales como simple adorno social. No obstante, en todos ellos era común denominador el deseo de hacer saltar el corsé que toda la furia del Renacimiento no había conseguido eliminar para siempre. Los templos empezaron a perder clientela y la tribulaciones y recogimientos frente a una posible condenación ultraterrena dejaban paso a la preocupación por la química

y la física aplicadas, la zoología, botánica y astronomía. La filosofía, que durante tanto tiempo sólo sirvió para dar sustento más o menos lógico a la teología, vino a servir de ágil vehículo a la política, necesitada de algo que le diera alas y fundamento.

Uno de los ministros de Carlos III, el conde Campomanes, es, sino el fundador directo sí el impulsor de las primeras sociedades de amigos del país, que recibieron el genérico título de «económicas». Simplemente porque en el seno de ellas tenía prelación el debate sobre los nuevos medios de producción y el acceso a ellos; el taller artesano empieza a parecerse a una fábrica y la herramienta a la máquina. La primera de estas sociedades fue la Vascongada, auspiciada por los jesuitas de Loyola, y poco después se fundaba la Madrileña. El país se transformaba y como ante todo período revolucionario, surgen las oposiciones. Ante el intento ilustrado de Carlos III se situó el malestar de la Iglesia católica y su poderosa Inquisición. No obstante el ímpetu reformador del monarca siguió adelante y fue cuando se le ocurrió mirar con mejores ojos a sus desmedidos dominios americanos.

Del Nuevo Mundo venían riquezas que ora se aprovechaban, ora se dilapidaban infamemente y parecía que éste era el único interés que despertaba en los peninsulares, aparte del evangelizador que se seguía exportando. Pero Carlos III se preocupó menos por bautizar y sí por transplantar la solera de las universidades de Alcalá de Henares, Santiago de Compostela y cómo no, Salamanca. En todas las Indias Occidentales se abrieron Colegios Mayores y simples institutos en los que en ocasiones sólo existía una cátedra, pareciéndose en mucho a las actuales facultades. Pero la iniciativa venía directamente del Estado, en un afán de lograr una verdadera educación pública y no la simple alfabetización dirigida por las comunidades religiosas que se ocupaban de dichos menesteres. El ministro de educación, conde de Floridablanca, chocó frontalmente con la Iglesia y concretamente con la todopoderosa Compañía de Jesús, lo que motivó la expulsión de ésta en 1767. Y es que si hubo en España un rey poderoso y auténtico jefe de Estado, ése fue sin lugar a dudas, Carlos III. No confiaba los asuntos públicos a simples validos y sus colaboradores eran ministros en toda la aceptación del término, gentes capacitadas que llegaban a sus puestos por su valía intelectual y no por simples prebendas aristocráticas. Los poderes fácticos, como la Iglesia y la rancia nobleza castellana, se veían impotentes ante un gobierno que no sólo sacudía progresivamente al país sino que consolidaba el prestigio internacional. Menorca, la Florida, y la Luisiana fueron recuperadas de manos británicas, aunque permanezca hasta nuestros días clavada la espina de Gibraltar. La misma Inquisición sufrió merma en sus funciones, lo que provocó el célebre motín de Esquilache, contra el marqués que era el ministro encargado de las cuestiones de interior.

Más o menos por esa época, recibe Carlos III una petición de ayuda para la investigación de la flora de la Nueva Granada. El propio virrey, Antonio Caballero y Góngora, apadrinaba la iniciativa que en Santa Fe de Bogotá era encabezada por su médico personal, José Celestino Mutis. Desde Madrid se da autorización al proyecto mediante Real Cédula y la Expedición Botánica comienza sus trabajos. Ya con anterioridad, expediciones de este tipo se habían puesto en marcha, lo que constituía un valioso precedente que avaló al momento la empresa mutisiana. En 1777, empieza la investigación de la flora y fauna del Perú y Chile a cargo de Ruiz y Pavón. También el vasto territorio de

la Nueva España (hoy Méjico y gran parte de los Estados Unidos) fue del interés científico impulsado por las nuevas ideas ilustradas. Emulando la hazaña de Sebastián Elcano, pero ahora con objetivo botánico, los naturalistas Pineda y Neé, dan la vuelta al globo terráqueo, coleccionando cuanta hoja y palo de planta cupieron en sus alforjas. El afán de saber había abierto las compuertas y el hombre español de aquellas épocas fue consciente de que estaba en la tierra para algo más que la concupiscencia y la preocupación por salvar el alma en los últimos años de su vida.

José Celestino Mutis y Bossio nace en Cádiz en 1732. Hijo de una familia la cual se preciaba ser de cristianos viejos... «sin ninguna mezcla de moros, judíos, gitanos o mulatos...» Su padre era librero y ya podemos adivinar la curiosidad del joven Celestino en la trastienda paterna, empapándose de cuanto tema caía en sus manos. en el mismo Cádiz ingresa en el Colegio de Cirugía, graduándose en esta especialidad, cuya evolución ha sido notable con el tiempo, no teniendo nada que ver con las trepanaciones de entonces. Se traslada a Sevilla y allí se gradúa de bachiller en filosofía y medicina. Vuelve a Cádiz y es ahora cuando entrará en contacto con su actividad básica, la botánica. De esta ciencia derivará sus demás saberes, interesándose por los otros campos como si de simples auxiliares se tratase. Por la época de su retorno a Cádiz, hace sus pinitos en la literatura, frecuentando los centros en que escritores y poetas se reunían y declamaban sus composiciones. Asiste también a representaciones teatrales, pero que se sepa nunca contribuyó con nada al arte escénico. Hacia 1757 se traslada a Madrid a fin de obtener el título de doctor en medicina que debería ganar después de que un estricto tribunal le examinase. Ya médico y cirujano con todas las de la ley, es nombrado catedrático de anatomía a la que se dedica con pasión, presenciando a menudo las autopsias que se hacían en la morgue. Es en Madrid donde se interesa por la astrología y las ciencias físicas, matemáticas y naturales. Su fama de estudioso es ya grande y conocida, cuando el gobierno de Carlos III le ofrece una beca para que amplíe estudios en París y en otras ciudades europeas, pero el sabio gaditano prefiere ir a Nueva Granada donde ha sido nombrado virrey don Pedro Mexía de la Zerda a quien le ofrece sus servicios como médico.

Llegado a Santa Fe, capital de la Nueva Granada, no sólo tiene que ejercer de médico del virrey sino de la población llana que acudía a él ante la falta de galenos que acusaba la ciudad. Mutis se propone la enseñanza acelerada, no por ello irresponsable, de la medicina y en corto tiempo logra mejorar el sistema sanitario de la ciudad y más tarde de todo el país. A su impulso se abren hospitales y hasta interviene para que los cementerios registren un higiénico enterramiento de cadáveres. Otro de los pasos que lo irían a inmortalizar como un auténtico pionero fue el de ser el primero que en América inoculara una vacuna: contra la viruela, enfermedad que se hallaba muy extendida. Su actividad docente no se limitaría sólo a la medicina sino a otras materias como las matemáticas, siendo el primer catedrático de éstas en el Colegio Mayor del Rosario, hoy universidad del mismo nombre, la de más solera de los centros de enseñanza superior en Colombia.

La Expedición Botánica dura unos treinta años y en la empresa entrega Mutis toda su inteligencia y su enorme capacidad de trabajo. Mutis es una especie de rey Midas de la sabiduría, pues todo a su paso era suceptible de estudio y convertido en material

digno de ser analizado. Por una intuición natural sabía que en el Nuevo Reino de Granada existía quina en algún lugar, al contrario del parecer de algunos de sus predecesores. No sólo halló lo que buscaba, sino variedades del producto de los que hoy en día se sirve la farmacopea moderna. Ni los mismos médicos indígenas habían podido descubrir una hierba eficaz contra la mordedura de serpientes y fue el gaditano quien dio con la ipecacuana al poco tiempo de experimentar con la flora americana. Gran parte del material coleccionado por Mutis fue traído a España y forma parte de los fondos del Real Jardín Botánico de Madrid. Un herbario de más de 20.000 plantas, 6.000 láminas en las que se encuentran retratados el mismo número de ejemplares, plasmadas por la escuela de pintores que, al socaire de la investigación científica, fue formando Mutis sin darse cuenta; un semillero completo y una colección de cuadros en los que constaban al natural los animales del Nuevo Reino, completaban el envío que el mismo rey Carlos IV hizo abrir para contemplarlo personalmente, acaso pensando que con ese simbólico acto emularía la figura y obra de su padre.

La ingente labor de Mutis no se limitó sólo a la botánica, sino que se extendió a otras ramas del saber. Consciente de las riquezas naturales de la Nueva Granada, se interesó por la minería, que había sido explotada en algunos campos por los indígenas. Los chibchas extraían la sal y la plata con procedimientos más o menos industriosos; el oro era de recolección fluvial, con los métodos consabidos y que aún perduran. Pero la extracción de plata apenas alcanzaba a colmar las apetencias y se hacía necesario su perfeccionamiento. Mutis logra, mediante su correspondencia y después la colaboración con Juan José D'Elhuyar, un técnico riojano especialmente llegado a Nueva Granada.

Otra de las facetas de Mutis, quizá la más llamativa fue la de la astronomía. Ello le llevó a la construcción de un observatorio astronómico, acaso el más antiguo que existe en América, situado entre el Parlamento y el Palacio de Nariño, sede de los presidentes de Colombia. El edificio es una preciosa joya de la arquitectura andaluza, encalados los muros y ribeteadas de verde puertas y ventanas. Coronándolo todo, la cúpula, dotada de completo equipo de catalejos y telescopios para la observación de los astros. En el mismo observatorio se conservan manuscritos y parte de la biblioteca de Mutis sobre el tema, así como material didáctico que sirvió para impartir las asignaturas. Mutis tuvo que partir de la desventaja que suponía la creencia aún en boga en Nueva Granada que el sol giraba alrededor de la tierra, teoría de la que no querían desprenderse las compañías religiosas que monopolizaban la enseñanza en el Nuevo Reino. Valientemente se enfrentó a ellos y comenzó a hablarle a la juventud de un tal Copérnico que afirmaba todo lo contrario a Ptolomeo. Pronto vinieron la censura y la acusación ante el Tribunal del Santo Oficio de Cartagena de Indias e incluso el expediente cruzó el Atlántico y se presentó al procurador de Valladolid. Pero ya para esa época (incluso antes de que Mutis fundase el Observatorio de Santa Fe) por Real Cédula de Carlos III se había ordenado que en todo el Imperio se enseñase matemáticas y astronomía en base a Copérnico, desarrollando ampliamente la metodología de su alumno, Isaac Newton. Al final el sumario fue sobreseído y el peso intelectual y moral de Mutis se acentuó. La inquietud juventud santafereña le buscaba para todo y desde los más poderosos hasta los más humildes querían que les prestase sus servicios de médico. Mutis se repartía, siendo de esos seres privilegiados que las venticuatro horas del día les alcanzan como si éste tuviese cuarenta y ocho.

Es así como nace la Sociedad Patriótica del Nuevo Reino de Granada. En perfecta consonancia con las establecidas en la Península. La neogranadina nace en 1801, ya fallecido Carlos III. Los poderes fácticos campeaban de nuevo por sus respetos, por lo que fue menester incluir en el acta de fundación, la cláusula siguiente: «establecimiento consagrado al beneficio de la Madre Patria, dirigido por modelos autorizados desde la Península». Comienzan a adherirse a ella los jóvenes de la pujante burguesía santafereña y los de otras partes del virreynato que iban a la capital en pos del progreso y la fortuna.

La actividad es grande, pues parecía que el ansia de saber presagiaba ya los acontecimientos que pronto se sucederían. La Patriótica era una especie de universidad anárquica, donde se discutía de todo y quería aprenderse de todo de la mano de la especulación y las lecturas que muchos de los miembros producían o de las que a cuentagotas llegaban de Europa. Los ecos de la Revolución Francesa se dejaban sentir en tierras americanas y para acallarles se prohibieron en el Nuevo Mundo la difusión de sus proclamas y hasta el uso del francés. Cualquier texto escrito en esta lengua era confiscado por las autoridades y destruido. No obstante, el que fuera alcalde honorario de la ciudad, Antonio Nariño (más tarde prócer de la independencia) se hizo con una copia de *Los Derechos del Hombre y del Ciudadano* y posteriormente los iría traduciendo al castellano de forma clandestina y por entregas en la imprenta de un periódico de su propiedad, *La Bagatela*.

Nariño, quien no fue directamente alumno de José Celestino Mutis, pero sí beneficiario de los aires intelectuales de la Patriótica, fue el hombre político por excelencia que dio la Nueva Granada en sus tiempos de emancipación de la Corona española. Personaje acaudalado, sus comodidades y contactos le permitían una continua actividad social y política, convocando en su casa reuniones abiertamente liberales, en donde se disertaba de economía política, organización castrense, derecho y periodismo. La laicidad de estas reuniones y el arrojo con que el promotor las dirigía, suscitaron el descontento y la desconfianza del clero. Tomadas de nuevo las riendas de la sociedad por parte de la Iglesia, cualquier veleidad librepensadora y poco devota era blanco de las iras clericales y es así como Antonio Nariño ve proscritas sus reuniones y él mismo acusado de rebelión y ateísmo. Es detenido y la gravedad de su caso hace que le deporten a Cádiz, para que el proceso sirva de ejemplo tanto en América como en España, los ilustrados y liberales se den cuenta que ya no son los tiempos de antes. Nariño se fugaría de su prisión, pediría clemencia al rey en Madrid, y al serle ésta denegada, pasaría a Inglaterra en donde serviría de agente de la causa americana y el mejor enlace que tendría Simón Bolívar con Inglaterra, el eterno enemigo español.

La Sociedad Patriótica de Nueva Granada se marcó como objetivos esenciales el fomento de la industria y el comercio, las llamadas ciencias útiles y las artes liberales. Como *ciencias* en el sentido literal del término, eran tenidas solamente las teológicas y es por esto que los asociados de la Patriótica apellidan a las suyas con el término de *útiles*. Entre estas constaba, lógicamente, la botánica y alumno destacado no sólo de la asignatura sino su posterior maestro, fue Francisco Antonio Zea. Aprendió todo de Mutis ya que desde muy joven llegó a Santa Fe, procedente de Medellín, hoy ciudad capital del departamento de Antioquia. Zea es ferviente contertulio de la Sociedad Patriótica y al mismo tiempo de las reuniones que por su cuenta organizaba Nariño, lo

que le valio igual proceso y condena en Cádiz. Cumplida la pena, viaja y reside en Francia, en donde pareció contagiarse de las ideas bonapartistas que pretendían culminar la época ilustrada de Carlos III con la invasión de la Península ibérica. De vuelta en España, Zea se une voluntariamente a los partidarios del rey José I hasta la caída en desgracia de éste y la recuperación del trono por Fernando VII.

Culminado el proceso separatista en América, Zea vuelve a Nueva Granada en donde Bolívar le nombra intendente (ministro) de Hacienda, a la par que desempeña importante labor constitucionalista. Nombrado embajador volante en Europa, Francisco Antonio Zea es de esos americanos que conectaron perfectamente con los constitucionalistas de Cádiz en 1812 y soñaron y hasta prefiguraron una España federal, que incluyera con igualdad de derechos a los españoles de ambos hemisferios.

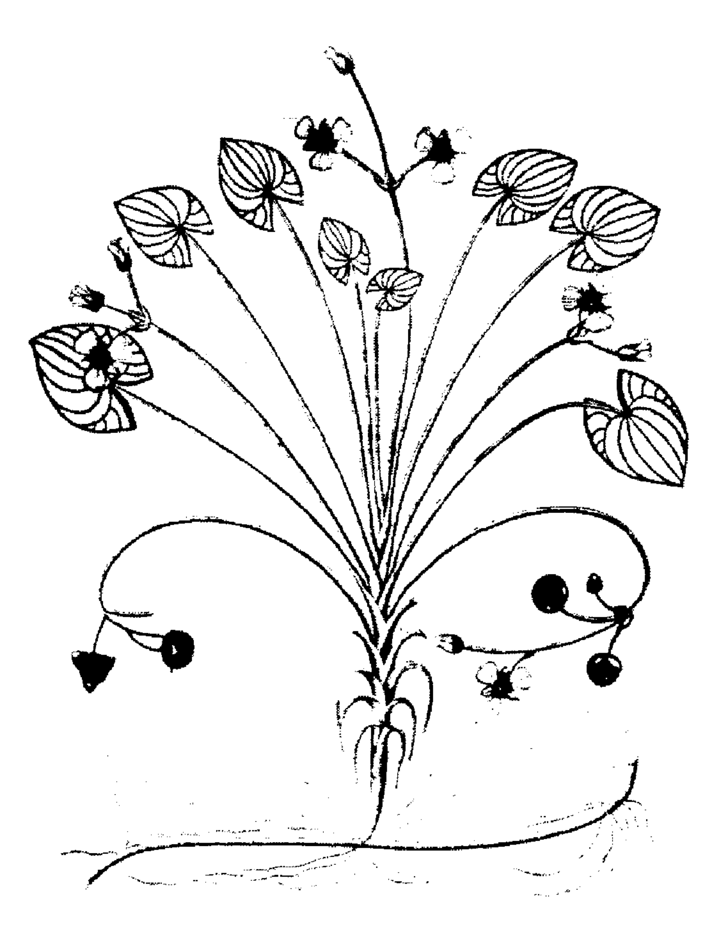
Uno de los detonantes para la independencia de la Nueva Granada era la discriminación que recaía sobre los criollos para ocupar cargos públicos. Sobre todo los de máxima responsabilidad que eran creados desde Madrid y ocupados por «chapetones», es decir, españoles peninsulares. Semejante aberración, y su deseo de abolición era tema frecuente en la Sociedad Patriótica, formada toda ella de neogranadinos criollos, burguesía ansiosa de ocupar puestos de mando y de relegar al olvido a la aristrocracia procedente de la Península. Uno de los baluartes de la independencia neogranadina fue Camilo Torres, quien se atrevió a pedir por escrito representación igualitaria de las colonias americanas en las Cortes españolas, conectando con el espíritu federal de los constitucionalistas. Torres, como miembro de la Patriótica, recibió el influjo de Mutis sobre todo en lo concerniente a la filosofía especulativa. Parecía que Mutis sabía detectar el talento de cada uno de sus alumnos y la inclinación especial que sentían por cierta materia. De otro modo no se explica que por separado el maestro se hubiera proyectado en la enseñanza y guía intelectual del discípulo y de esta forma hubiera trascendido en la obra posterior de los que hoy la historia inmortaliza como héroes de la patria colombiana.

El más querido de los alumnos de Mutis fue, sin lugar a dudas, Francisco José de Caldas, llamado «el sabio» en la historia política y científica de Colombia. Se podría decir de Caldas que es un hijo espiritual de Mutis, pues su obra está plenamente influida de la del maestro. Además de practicar la consabida botánica, fue periodista (cuando esta profesión se encontraba en pañales no sólo en América sino en la misma España) abogado, naturalista, geógrafo, astrólogo e inventor. Nacido en Popayán (653 kilómetros al sur de Bogotá) tan pronto llega a Santa Fe se despierta en él la curiosidad que late en todo científico y traba contacto con el núcleo de lo que sería la Sociedad Patriótica y con el propio Mutis. Se inicia en el estudio del Derecho, recibiéndose de abogado y ejerciendo como tal en todas las especialidades que el trajín de su bufete le deparaba. Profundizando en la botáncia, creó la geobotánica que estudia los cambios de la vegetación según la altitud del terreno. Ya en el campo de la física inventó un aparato llamado el hipsómetro, que sirve para medir las altitudes por medio del termómetro. Fue uno de los colaboradores que Mutis tenía a mano cuando la creación del observatorio astronómico, siendo su director en términos reales, ya que el sabio gaditano tenía que prodigarse en sus múltiples facetas. Conoció a Alexander von Humboldt a quien proporcionó parte de sus descubrimientos, en los que el alemán se basaría para materializar especulaciones que fueron después parte de su grandiosa obra científica.

En el campo del periodismo fundó *El Semanario de la Nueva Granada,* medio donde ciencia y política liberal iban de la mano. Al estallar la insurrección contra España, sirvió como coronel de ingenieros, muriendo fusilado por las tropas realistas del pacificador Pablo Morillo, siniestro personaje al que la historia colombiana tiene dedicadas sus más negras páginas.

Sirvan la figura y la obra de José Celestino Mutis para contribuir a la desaparición de la leyenda negra, pues como se ve todo el material humano que España exportó a América no responde a los tópicos archisabidos. Con justicia en la escolaridad colombiana se presenta a Mutis como... *como el mejor regalo que España hizo a la Nueva Granada,* pues fue maestro de maestros y bajo su égida se formaron aquellos que dieron principio a la nacionalidad y a sus instituciones. Mutis fue ejemplo de trabajo y honradez, y desde ningún sector se le podrá acusar de fomentar rebelión política ni infidelidad religiosa, ya que no eran sus objetivos el enfrentamiento ni el cisma. Si del resultado de sus enseñanzas se pudieron extraer concientizaciones y tomas de postura, no es a él a quien hay que sumarle los puntos ni hacer blanco de censuras; todo esto habrá que dirigirlo a la interacción de los tiempos y a la evolución lógica de la humanidad que es la autora del devenir de la historia. José Celestino Mutis sólo puso luz donde había sombra, construyó puentes allí donde el abismo se abría infranqueable. Hombres como él y obras como la suya son las enseñas a enarbolar en lo alto del quinto centenario del Descubrimiento.

Miguel Manrique



Grabado de José Celestino Mutis para su
Flora de la Real Expedición Botánica al Nuevo Reino de Granada

Cinco cartas inéditas de Juan Gris a Gerardo Diego

En la segunda quincena de agosto de 1922 Gerardo Diego viajó a París invitado por Vicente Huidobro. Allí el poeta chileno le presenta, entre otros, a Juan Gris y, de ese conocimiento, ha quedado esta correspondencia inédita (no hubo forma de dar con ella cuando se la necesitaba, para la reciente exposición antológica de Gris en Madrid) y la foto de un banquete en casa de Huidobro al que asisten con Diego y Juan y Josette Gris, los Kahnweiler, Léger, Céline Arnauld, Paul Dermés y algún otro. La foto, célebre, ha sido reproducida en diversas ocasiones, pero siempre imprecisamente datada. Bien visible es en ella, también, una de esas esculturas negras a las que tan aficionado era Huidobro y que tanto habían de influir en la plástica de vanguardia.

Estas concurrencias, y las propias cartas, replantean el problema, tantas veces debatido, de las correspondencias entre las artes [1]. La crítica de Lessing en el *Laocoonte* a la concepción clásica de los límites entre las artes y su afirmación de la radical incompatibilidad entre las que dependen del espacio, y en primer término la pintura, y las que dependen del tiempo, la poesía entre ellas, preside la teoría moderna de las artes. A partir de Lessing la pintura goza de plena autonomía liberándose del tópico «ut pictura poesis» que, al decir del crítico alemán, «en la poesía ha producido la manía descriptiva, en la pintura el prurito de la alegoría». Sin embargo el arte de vanguardia (los *Ballets Russes,* más adelante aludidos, son el ejemplo más caracterizado) se distingue por su intento de restablecer los nexos, no ya con al *literatura,* cierto, mas con una poesía que, como la creacionista, por eliminar lo anecdótico y descriptivo, se proclama *antiliteraria* en busca de su propia autonomía.

Manuel de Espumas, escrito en el otoño de 1922, a la vuelta de este primer viaje de Diego a París y publicado en 1924 en los *Cuadernos literarios,* la colección ínfima dirigida por Moreno Villa, es el libro poético de Diego que más se aproxima a los postulados cubistas del pintor madrileño. Gerardo Diego ha confesado la influencia que en su concepción ejercieron las conversaciones con Gris, con Léger, con María Blanchard..., pero —la lección de Lessing aprendida— «no obstante, yo pensaba siempre en mi música y en mis músicos, y traducía mentalmente los términos plásticos a vocabulario temporal y sucesivo que por serlo era más idóneo para componer poesía».

Gris, por su parte, muchas veces habla de su lirismo, de algo poético en su pintura. Maurice Raynal, presentando la exposición Gris en la Galería Simon de París, 1923, ve

[1] *Un punto de vista favorable a las correspondencias «válidas» entre la estética cubista y la creacionista en Estrella Busto Ogden,* El creacionismo de Vicente Huidobro en sus relaciones con la estética cubista, *Madrid, Nova Scholar, 1983.*

en la concepción «exclusivement poétique» de su pintura el rechazo de la forma naturalista y Daniel-Henry Kahnweiler anota que esa disposición hacia la poesía es la que le hace oponerse al surrealismo, esencialmente *literario*.

Coinciden también el cubismo de Juan Gris y el creacionismo de Vicente Huidobro en el papel eminente que ambas concepciones estéticas conceden a la inteligencia como ordenadora de los signos que proporciona la naturaleza. Pero la frialdad constructivista que no pocas veces se les ha recriminado llegó a lamentarla el propio Juan Gris al menos en las obras de su período fuertemente hermético, en torno a 1915, cuando no encontraba hueco «para ese lado sensitivio y sensual que, me parecía, debía ser siempre presente» [2]. Juan Larrea, contestando a una carta de Gerardo Diego en la que éste le daba cuenta de sus impresiones parisinas, acusa lo mismo respecto de la influencia que ejerce sobre Huidobro: «Te devuelvo tu copia de *Salle XIV* (colección de poemas de Huidobro no publicados en libro, copiados a mano por Gerardo Diego). Si mal no recuerdo los poemas que yo conocía han sido refundidos y podados en busca de mayor concisión y, a veces, echo de menos versos que me agradaban. En general creo que las modificaciones oscurecen la totalidad como consecuencia de una mayor solidez constructiva. Están muy bien, muy bien. Y sin embargo... la influencia de Juan Gris ¿no perjudica a veces la libre exclamación? ¿No hay una excesiva preocupación por las masas que excluye esas ligeras ondulaciones y esos sorprendentes valles maravillosos de otras obras suyas? Sí, ya sé, con caligramas que reclaman técnica pictórica pero ¿basta eso para justificar ciertas arideces? A pesar de todo son hermosos y es preciso una vez más rendirse. Aunque ya no venga a cuento no quiero dejar escapar esta idea: aceptando la definición escolástica de la belleza como creo que tú la aceptarás ¿no te parece a veces que falte *esplendor* aunque existe el *orden*, consistiendo sustancialmente lo bello en lo primero?» [3].

La relación especial de Gris con Huidobro, estudiada por René de Costa, se extiende a la colaboración en algún poema y, de modo especial, a la formulación de las palabras preliminares de *Horizon Carré*, consideradas síntesis definitoria de la estética creacionista o cubista, «hacer un poema como la naturaleza hace un árbol», palabras recogidas también por Diego como lema de su libro *Imagen*. Las cartas de Gris a Huidobro revelan también una preocupación por dar cabida a la naturaleza en el mundo, esencialmente sintético, del arte; dualidad que se manifiesta en sus ventanas al mar, a partir de 1915, con las que intenta resolver el dilema. Prescindir totalmente del nexo es caer en la pura «ingeniosidad» que en algún momento reprocha Gris a Huidobro; equivale a dejarse llevar por el *refinamiento* o la fantasía, detestado por el cubista como queda de manifiesto en las cartas a Diego.

Es claro, pues, que Gris había de preferir *Manual de Espumas* (al que pertenece «Canción Fluvial», el poema a él dedicado del que acusa recibo en carta de 11 de diciembre del 23), el más ortodoxamente creacionista de los libros de Diego, a su libro anterior, *Ima-*

[2] *Douglas Cooper,* Letters of Juan Gris, 1913-1927, *Londres 1956, XL.*
[3] *Las cartas de Larrea a Gerardo Diego permanecen inéditas; preparo con Juan Manuel Díez de Guereñu una edición de las mismas.*

gen —1922, pero escrito entre 1918 y 1921— que constituye una exploración por las vanguardias, preferentemente ultraístas (libro, vale decir, «ingenioso»).

Las tres últimas cartas revelan una firme confianza de Gris hacia Diego como intérprete de su obra, mayor de la que pueda sentir en ese momento hacia cualquier otro escritor o crítico español, desde la confesada identidad de intenciones y resultados en sus respectivas artes. Por eso es significativo que ese artículo, solicitado por el propio Gris para *Alfar* y publicado, ya como nota necrológica, en *Revista de Occidente* (Madrid, n.º L, agosto 1927), en el que se expone una teoría del arte de Gris forjada en conversaciones con el autor, haya sido olvidado en un texto reciente destinado a rescatar del olvido a Juan Gris [4].

Y, ya para terminar, unas notas a algunos de los asuntos tratados en estas cartas. En diciembre de 1922, coincidiendo con la primera de las cartas, Gris trabajaba en los decorados y figurines de *Les tentations de la bergère ou l'amour vainqueur,* ballet am bientado en el siglo XVIII con música de Monteclair y coreografía de Bronislava Nijinska, que no se estrenará hasta enero de 1924. No es la única pero sí la más importante contribución de Gris a los ballets de Diaghilev, ya en declive.

Ni el número de *Alfar,* la magnífica revista coruñesa dirigida por el cónsul uruguayo Julio Casal, ni el de *Der Querschnitt* dedicado a España llegaron a publicarse. Diego, sin embargo, recuerda que los colaboradores de la revista alemana cobraron y que para alguno de ellos fue éste el primer dinero ganado con su poesía.

La visita de Pancho Cossío, el pintor cántabro, a Gris en compañía de Larrea la narra también éste en carta a Diego de 24 de noviembre de 1924; Juan Gris, según esta versión, se mostró muy deferente y «le demostró que ignoraba en absoluto todas las posibilidades de la pintura moderna. Si tuvo oídos pudo aprender», sentenciaba Larrea.

Naturalmente doy las cartas de Gris respetando su peculiar idioma, sin añadir otra cosa que los acentos.

Enrique Cordero de Ciria

1

11-12-22

Mi querido Diego.

Perdóneme no haberle respondido antes a su carta. He estado muy ocupado todo este último tiempo.

Le agradezco mucho el poema que me ha dedicado y se lo agradezco doblemente,

[4] Me refiero a Francisco Calvo Serraller, «Proyección de Juan Gris en la vanguardia artística española: el rastro olvidado en el país cubista» en Juan Gris (1887-1927), Madrid 1986, catálogo de la exposición bajo la dirección de Gary Tinterow al que pertenece también el artículo de René Costa, «Juan Gris y la poesía», con el que me manifiesto en deuda.

por la intención del gesto y por las bellas cosas que hay en él. Le felicito a V. por ese poema pues me parece mucho mejor que los anteriores que conocía. Está más nutrido que los otros que yo había leído.

Me parece que está V. en una buena orientación y que no le falta más que la experiencia profesional que se desenvuelve con el trabajo. No deje V. de tenerme al corriente de lo que haga asi que sus amigos del mismo grupo. Ya sabe todo lo que me interesan los trabajos literarios en esa direction.

Trabajo mucho en este momento pues además de mi pintura me ocupo de un ballet que los ballets russes me han encargado. No sé si será para esta primavera o para el otoño próximo.

Escríbame. Amistades de Josette y cordialmente suyo

Juan Gris
8 rue de la Mairie

Boulogne sur seine. Seine

2

15-7-25

Mi querido amigo.

Muchas gracias por su libro que me ha ocasionado un verdadero placer.

Hay en él cosas admirables dignas de un verdadero poeta y además un sentido literario desprovisto de *rafinamiento* (sic) que es muy raro de encontrar. Me parece un gran progreso sobre Imagen.

El poema que V. ha tenido la amabilidad de dedicarme me gusta mucho pero uno de los que prefiero es Recital.

Larrea y su amigo Cosío vinieron a verme hace tiempo y no han vuelto ni he tenido noticias de ellos.

Yo trabajo mucho y empiezo a estar un poco contento de lo que hago. Este verano no voy al campo por no interrumpir la serie de telas que tengo entre manos.

Escríbame cuando tenga tiempo mi querido Diego y crea V. a la amistad sincera de

Juan Gris
8 rue de la Mairie

Boulogne s/seine

3

28-9-25

Querido amigo.

Me he permitido enviar a la revista alemana «Querschnitt» tres poemas que he tomado de «Manual de espumas». Son : Canción fluvial, Rima y Otoño.

Es para un número [tachado: sobre] dedicado a España y del que he hecho la cubierta. Naturalmente no traducirán los poemas no traducirán más que las prosas.

Tienen también para dar en ese n.º poemas de Juan Ramón y querrían publicar también cosas de Antonio Machado pero no tienen nada.

Querría V. tener la amabilidad de enviarles algo de él que le guste y que V. tenga impreso en algún libro o revista? Querrían tener también algún artículo de Ortega y de Unamuno. Es que V. podría enviarlos? Ya publicados naturalmente.

El director de esa revista que es amigo mío me ha prometido que pagarán toda la copia aunque no sea inédita.

Si hace V. lo que le pido, y se lo pido por favor, lo enviará V. directamente a la dirección siguiente:

Galerie Flechtheim
Lutzow-ufer 13
Berlín W 10

Le ruego solamente de advertirme por una targeta (sic) que ha hecho V. el envío. Lo antes posible desde luego pues esperan esas cosas para acabar de componer el número.

Mil gracias anticipadas de su amigo

Juan Gris
8 rue de la Mairie
Boulogne s/seine

[Posdata, enmarcada en un recuadro y escrita en diagonal:]
Estos días han venido a verme unos amigos suyos. Moreno Villa, Cossío y otros dos chicos de los que no sé bien el nombre. Moreno Villa me ha sido muy simpático y siento que se vaya por que me hubiese gustado verle a menudo. Cossío me dijo que ya estaba familiarizado con la pintura moderna que al principio le asustaba un poco. J.G.

4

11-11-25

Mi querido Diego.

Muchas gracias por su amabilidad de haber enviado las cosas que le pedí a la revista alemana y sobre todo muchas gracias por el nuevo ejemplar de su libro. Más lo leo, más me apercibo de la conexión que hay entre su arte y el mío. Tiene V. el mismo desdén que yo por todo lo que la fantasía ofrece de falso brillante y esto me hace gran placer.

Casal acaba de escribirme que proyecta un n.º de Alfar sobre mí. Le contesto indicándole a V. para hacer un texto sobre mí. Es que le interesaría a V. hacerlo? Me gustaría que se realizase este proyecto pues me parece haber ahí una cierta confusión que hay que tratar de disipar.

Me fue imposible enviar nada a los *Arts Ibs* por no tener nada importante en ese momento. Veremos si en el salón próximo puedo exponer algo.

Voy a partir al mediodía, a Toulon, para pasar el invierno. Con el frío, aquí no estoy bien y no trabajo gran cosa. Como ve V. tengo 38 años y aprendo ya a envejecer.

Adios mi querido Diego, escríbame alguna vez y crea en la amistad de suyo

Juan Gris

8 rue de la Mairie. Boulogne s/seine.

5

19-2-26

Mi querido amigo.

He estado muy contento de tener noticias suyas. Su carta ha venido aquí a Toulon donde estoy desde hace dos meses.

He escrito a Flechtheim recordándole sus colaboradores. Yo tampoco he tenido noticа de él, sólo sé que el n.º del Querchnitt sobre España se publicará en Abril.

No he vuelto a saber de Casal desde que hace lo menos cuatro meses me propuso ese n.º de Alfar sobre mí. Si se realizase ese número estaría muy contento de un artículo de V. Es evidente que le enviaría todo lo que le pudiera facilitar su trabajo. Pero como V. puede comprender yo no puedo escribir a Casal sobre este asunto. Parecería empujarle a hacerme de la reclame.

No creo que podré exponer aún esta vez en los Artistas Ib*cs*. Ahora dispongo raramente de telas pues la Galería la vende más rápidamente que antes. Además como no quedan muchas, la Galería no querré deshacerse de las que tiene. En todo caso ya sabe V. que yo no puedo decidir [tachado: nada] en eso pues no soy propietario de nada de lo que hago.

He recibido una carta de Juan Larrea que está de nuevo en París con el propósito de quedarse esta vez. Yo pienso volver en Abril y estaré contento de verle. Y V. cuándo hace un nuevo viaje?

Amistades de Josette y un fuerte apretón de manos de

Juan Gris

La doble orilla de José María Merino

La orilla oscura[1] es la tercera novela de José María Merino. Hace casi diez años Merino se había presentado como novelista avalado por el premio «Novelas y Cuentos» con *La novela de Andrés Choz*[2]. En este decurso temporal el escritor nos manifiesta una cualidad muy de agradecer en un país agitado por el viento de los modos y las modas: la fidelidad a sí mismo.

Esta fidelidad, —que también podríamos denominar sinceridad— ya se vislumbraba en el paso del Merino poeta al Merino narrador. Pues con independencia de un curioso libro colectivo[3] en el que se acentuaba una característica peculiar de la poesía de Merino —el sentido del humor—, el escritor, antes de su primera obra en prosa, nos había ya dado dos notables libros de poemas: *El sitio de Tarifa* y *Cumpleaños lejos de casa*[4].

No obstante el premio y la buena crítica, la novela de Merino pasó relativamente desapercibida como también habían pasado relativamente desapercibidos sus libros de poemas. Y es que Merino no estaba en la *coqueluche.* Merino no cabía en el grupo de los novísimos, ya que éstos debían de ser única y precisamente nueve para permitir el juego de palabras de uno de los más frívolos santones culturales que han castigado a este país. Merino era —grave equivocación— un escritor que hacía la guerra en solitario y por su cuenta. Y aunque la poesía de Merino abundaba curiosamente en alguno de los temas —referencias a la cultura de la imagen y recuperación de lo *camp*— que tanto se habían jaleado en los novísimos, muy pocos repararon en ello. Posiblemente porque en él estos elementos no se subrayaban como manifiesto de modernidad sino, que simplemente, brotaban de la verdad emocional de sus propias vivencias.

La novela de Andrés Choz recoge esta característica de evocación vivencial mediante la recuperación de referencias concretas a determinados textos propios de la narrativa infantil o juvenil —narrativa no necesariamente literaria, ya que junto a ésta aparecen en la mitología de Merino el cine y el comic de una manera destacada—, que resulta peculiar en su poesía y que serán también una constante de su producción en prosa. Toda una mitología épica, la mitología de los sueños infantiles, se hace presente en la obra de nuestro autor como jalones que nos conducen a ese mundo del nunca jamás de la niñez perdida. Y esta épica de los sueños de la niñez, vista desde el distanciamiento tiernamente irónico de la edad madura, satura toda la obra de un tinte melan-

[1] La orilla oscura. *Ediciones Alfaguara, 1985.*

[2] La novela de Andrés Choz. *«Novelas y Cuentos», 1976.*

[3] Parnasillo provincial de Poetas Apócrifos. *Agustín Delgado, Luis Mateo Díez, José María Merino; Papalaguinda Poética, 1975.*

[4] El sitio de Tarifa. *Editorial Helios 1972.* Cumpleaños lejos de casa. *Provincial colección de Poesía. León 1973.*

cólico que si en la poesía dotan de auténtico lirismo a un discurso conscientemente narrativo, en la novela prestarán al relato un tono lírico que nos permite hablar de la narrativa de Merino como de una narrativa poética.

Naturalmente este calificativo no impide que sus novelas sean ante todo y sobre todo novelas. Estamos lejos de esos intentos en los que la narración es pretexto para que el autor dé rienda suelta a sus desahogos en una serie de páginas de prosa florida. Si calificamos de poética a la narrativa de Merino es por la emoción lírica que en ella subyace, no por los procedimientos y técnicas utilizados por el autor para el desarrollo de su obra.

En su primera novela Merino sorprende al lector por la habilidad con que construye una obra unitaria partiendo de elementos heterogéneos, pues la novela comprende tres relatos distintos que muy bien podrían haberse desarrollado como otros tantos textos cortos independientes: una novela psicológica, un cuento de ambiente campesino y un relato de ciencia ficción; pero estas tres posibles novelas cortas se implican mediante una sabia estructuración arquitectónica en una obra compacta de sorprendente originalidad.

Y esta originalidad está no sólo en que el relato se articule como la novela de una novela, sino ante todo en que autor y personaje vienen a confundirse al final borrando así los límites de lo real y de lo ficticio; pues si el autor de la novela dentro de la novela, Andrés Choz, se nos presenta en la ficción narrativa como un ser real, al final este ser real tomará un carácter novelesco al confundirse con el personaje ficticio, el ser de otro planeta protagonista de la ficción que él mismo está escribiendo como exorcismo de su muerte.

Entramos en un juego de espejos, de cajas chinas, juego extraordinariamente grato a Merino y en el que viene a cuestionarse lo que es real y lo que es soñado. Y este cuestionamiento se produce porque lo real es efímero, un instante que se desliza de nuestra mano y tan sólo halla fijeza en la memoria. Mas si nuestra vivencia es puro rememorar ¿qué diferencia hay entre los seres reales y los imaginarios? Desde el recuerdo Ana María, la amada del mítico *Guerrero del Antifaz,* tiene el mismo peso que cualquiera de las personas *reales* que compartieron su niñez. De ahí que pueda ser materia viva de un poema y senda conducta hacia el tiempo perdido, tanto o más que esas «muchachas de nuestra adolescencia bajo la rosaleda» que alimentaron sus sueños juveniles; y tanto unas como otras nos pueden conducir a aquellos tiempos ominosos y a la triste juventud reprimida que aquel tiempo engendró.

Porque al fin la vida es literatura y la literatura, vida. Vigilia y sueño son tan sólo cara y cruz de una misma moneda y el personaje Andrés Choz, imaginado por Merino, puede muy bien confundirse con ese otro personaje, El Hermano Oms, que el imaginario quiere a su vez crear. Pues todo ese juego de sombras en el fondo es tan sólo un camino que nos lleva a ese otro mundo que, si un día fue carne y sangre del autor, es ya a su vez tan sólo evanescente sombre de sí mismo; que nos lleva a su íntimo y fugitivo vivir.

La novela de Andrés Choz se nos presenta como una busca del tiempo perdido. Pero esta búsqueda, paralela en buena parte a la de sus libros de poemas, la emprende Merino desde tres caminos diferentes: la aldea perdida de su niñez, la angustia existencial

del adulto que contempla su vida en huída y la ficción literaria como remedio de esa pérdida y de esa angustia.

Y resulta significativo que el autor, al procurarse un medio idóneo para esta lucha, se decida por un género dentro de la creación literaria ligado por una parte con la mitología heroica de los sueños infantiles y por otra con esa cara oculta de la realidad que es la fantasía. Merino no se limita ya, como en su poesía, a la cita evocadora en esa galería heroica que poblaban los relatos animadores de su infancia, sino que se decide a enriquecer esa imaginería con su propia aportación, abordando uno de los géneros propios de la misma: el cuento de ciencia-ficción.

Merino no renuncia ni al realismo ni a la literatura. Dentro de un esquema novelístico que podía ser tradicional, el autor introduce un distanciamiento mediante una serie de consideraciones sobre la propia obra que está construyendo y que se nos va narrando desde dos niveles: el de la narración directa en tercera persona, y el de proyecto narrativo mediante cartas del autor —el a su vez personaje novelesco Andrés Choz— a su amigo *El gordo.* Pero estas consideraciones literarias no entorpecen la narración, antes bien la potencian. Así mismo la contraposición de los dos triángulos amorosos (Andrés, Teresa, Armando, María Asunción y su marido, el guardia civil), consecuencia del gusto de Merino por el juego de los espejos y las simetrías, tampoco obstaculiza el desarrollo de esa contraposición más sutil que, a caballo de los dos relatos paralelos, va desenvolviendo y a la que ya hemos hechos referencia: la de la angustia existencial ante la fugacidad de la vida y la de la nostalgia, por la aldea perdida, símbolo de la perdida niñez.

Vemos pues que, ya en su primera novela, Merino plantea una serie de oposiciones complementarias: realidad-sueño; autor-personaje; literatura-vida; realismo-fantasía. Vemos también que Merino, tanto en diversas referencias (Julio Verne, Stevenson, etc.) como en la propia elección de un determinado género narrativo (la ciencia ficción) tiene una especial debilidad por lo que se ha llamado un tanto absurdamente la literatura infantil o juvenil y que, junto con las referencias al tebeo y al cine tan abundante en sus poemas, constituye ese ámbito especial que al principio caracterizamos como el de la épica de los sueños de la niñez. Examinemos cómo este juego alternante se desarrolla en su obra posterior.

Aparentemente y en una primera visión aproximada, en las dos obras siguientes a Andrés Choz, parece que Merino pretende destinar un cauce distinto a cada una de esas tendencias contrapuestas. Así mientras *El caldero de oro*[5] pertenecería a la orilla de la realidad, la vida, el realismo literario y la narrativa para adultos, *Los cuentos del reino secreto*[6] caerían de lleno en la del sueño, lo literario, fantástico y de la narrativa juvenil.

En *El caldero de oro* el protagonista, al filo de la muerte, recuerda su vida. Este viaje de la memoria evoca aquel otro emprendido por Merino en *Cumpleaños lejos de casa.* Hallamos en él la misma nostalgia por la aldea —la niñez— y la adolescencia —la pequeña ciudad— perdida; la misma amargura de ese Simbad el Merino adulto y náufra-

[5] El caldero de oro. *Alfaguara. Nueva Ficción, 1981.*

[6] Cuentos del Reino Secreto. *Alfaguara. Nueva Ficción, 1982.*

go en la gran ciudad que rememora el perdido paraíso y la ruina de sus ilusiones. Con minuciosidad, con amor, el autor va acumulando objetos, seres, paisajes, sensaciones, sueños y esperanzas hasta configurar los diversos ámbitos en que se enmarcará esta estupenda «novela de aprendizaje». Estamos dentro de un tipo de narrativa realista, casi tradicional; estamos en lo que podríamos denominar la *orilla clara* de José María Merino.

Pero si este aspecto de la novela es el más destacado y destacable, no podemos olvidar la existencia de ese mítico caldero que da nombre a la obra y que simboliza las raíces de la propia identidad, raíces que ya se apuntaban en *La Novela de Andrés Choz* y cuya búsqueda constituye uno de los hilos conductores de la trama.

Y esas raíces que nos llevan por encima del tiempo hasta aquellos ancestros que nos precedieron y cuyas cenizas son el limo de nuestro propio vivir, tienen un contenido telúrico que trasciende el propio yo individual y que le condicionan marcando un sentido y una dirección a su vida. *Chino* busca en el contacto con el abuelo —síntesis de todo ese flujo interminable de sangre germinal— la propia raíz del mito, de ese mito que es el secreto de su propia tierra, la tierra matriz representada por la criada, Olvido. En la relación de *Chino* con Olvido, con el abuelo, hay un intento de volver hacia atrás, hacia los orígenes, el seno materno y la tierra raíz. De ahí que la contradicción entre tradición-modernidad, simbolizada en la lucha contra la central nuclear, desborde los límites del mero conflicto ecologista, de simple protesta, —aunque también ésta exista— por la brutal destrucción de una cultura y un paisaje, y sea el reflejo de una verdad más profunda, una verdad que, más allá de las meras apariencias de la realidad inmediata, expresa ante todo el derecho a la reivindicación de nuestros más íntimos sueños, de nuestros más profundos mitos. El derecho a recobrar la niñez perdida —la propia y la de nuestra estirpe—, en una desesperada y estéril lucha contra la inexorable tiranía del tiempo.

Los cuentos del reino secreto entrarían dentro de la otra orilla de José María Merino. Se trata de un conjunto de relatos unificados por el tema común de lo fantástico, en los que Merino, con independencia de rendir un homenaje a diversos maestros del género, realiza una serie de variaciones dignas de un virtuoso sobre temas siempre viejos y siempre renovables.

Estamos aquí en ese reino de la fantasía y el sueño, en ese reino de lo misterioso y ominoso tan grato a nuestro autor y que una vez más le sirve para evocar los héroes de la épica de su niñez. Como en Andrés Choz, al desarrollar un género propio de la literatura juvenil, vuelve Merino a la recuperación de su pasado por el camino de la literatura. pero nos engañaríamos si pensáramos que Merino se mueve exclusivamente en el mundo de las sombras, que este conjunto de relatos es tan sólo un puñado de historias fantásticas, un ejercicio en el que el autor ha pretendido ver hasta dónde alcanza su imaginación y el dominio de un género. Aquí, como en el resto de su obra, Merino se mueve en esa doble vertiente contrapuesta y a la par complementaria que constituye su mundo.

Porque desde el principio vemos que estos cuentos fantásticos nacen de un terreno muy firme y real, un terreno que es el de las vivencias del propio autor, perfectamente localizadas y localizables en esas tierras de León, cuya evocación llena en buena parte toda la obra de Merino. Como en *El caldero de oro* Merino nos va dando un ámbito

geográfico preciso, reconstruyendo minuciosamente, desde la nostalgia de la memoria, un paisaje con sus accidentes geográficos, sus casas y monumentos; con sus colores sonidos y aromas; con los seres animados e inanimados, que lo pueblan; con los usos, costumbres y decires de sus hijos; con las sensaciones, emociones y experiencias del niño que fue. Y entre esas emociones y experiencias están en un primer término las literarias, que no se reducen sólo a la de la lectura de aquellos maestros de la novela juvenil, a quienes le hicieron soñar desde el mundo del tebeo o desde la pantalla del cine provincial y, sobre todo, a los narradores anónimos que, siendo muy niño, alimentaron su fantasía en los *filandones* de su tierra.

Porque es una tierra, la de León, la que mediante la recurrencia a sus propias evocaciones vivenciales y narrativas Merino hace surgir ante el lector, tanto desde el realismo de *El caldero de oro* como desde la fantasía de *Los cuentos del reino secreto.* Y en este sentido podríamos decir que Merino es también un narrador costumbrista. Lo que ocurre es que su costumbrismo va más allá de la superficie, de la mera apariencia, es una consecuencia de esa búsqueda de su propia identidad, de ese profundizar hasta las raíces que inexorablemente le conducen a una concreta geografía y a que la visión que nos da de ese ámbito concreto sea mucho más profunda que la del simple costumbrismo a ultranza.

Tras un nuevo libro de poemas *Mírame Medusa*[7] donde vuelve a tratar los temas propios de su obra poética anterior pero con un lenguaje más terso y depurado, más cargado de tenso lirismo, Merino nos da su por ahora última novela, *La orilla oscura,* cuyo título como comprobará el lector ha inspirado el de este breve trabajo.

Después de leer *La orilla oscura* uno podría pensar que todos los anteriores escritos de José María Merino son únicamente ensayos o trabajos preparatorios destinados a la consecución de esta extraordinaria novela. Ciertamente el esplendor del lenguaje, la maestría de su construcción y la riqueza imaginativa de esta obra podrían inducir al lector a menospreciar el resto de la producción del autor. Y ello sería injusto porque, como hemos señalado anteriormente, toda la producción de Merino tiene un peso propio tanto por los logros de su realización como por la coherencia con que todas y cada una de sus obras van desarrollando diversos aspectos de un mismo proyecto unitario.

El que *La orilla oscura* sea en buena parte la culminación de ese proyecto no es óbice para que el resto no ocupe un lugar significativo en el desarrollo del mismo. Es más: pensamos que, si de algo podría pecar la por ahora última novela de Merino es de una cierta unilateralidad dentro de esa dialéctica de contraposición complementaria que hemos ido examinando a lo largo de estas páginas. Ciertamente en *La orilla oscura* también surge de vez en vez la búsqueda de ese pasado vivencial, de esa tierra concreta y real que constituyen una de las constantes de su obra. Pero, como ya su propio título indica, la preocupación principal es la de indagar esa «orilla oscura», esa orilla hecha de sueño y mito y fantasía y literatura que, si bien siempre presente en nuestro autor, aquí alcan-

[7] Mírame Medusa. *Endymión. Editorial Ayuso, 1984.*

za un inequívoco protagonismo, anulando casi esa otra clara también constante a lo largo de su obra.

Pocas veces en la literatura española se ha borrado de una manera tan perfecta los límites indecisos que separan la vigilia del sueño, lo real y lo fantástico, lo imaginado y lo vivido, como lo consigue Merino en su última novela. Pocas veces se ha cuestionado la realidad desde la creación con el talento que aquí lo hace José María Merino. Ciertamente hay precedentes ilustres —a los que el autor hace clara referencia y rinde homenaje— como *La vida es sueño* o *Niebla.* Pero Merino sabe extraer al tema nuevos registros e impregnarlo de su propia personalidad.

Merino construye un gran relato nutriéndose de sus lecturas infantiles. Porque es posiblemente *Las mil y una noches,* —siempre presente en su obra— el libro que más influye en esta novela, y ello no sólo por el tema del *Durmiente despierto,* sino por su estructuración en forma cajas chinas, de relatos que engendran nuevos relatos, de narrador que es a su vez narrado por un nuevo narrador, de soñador que, a su vez, es tan sólo parte de otro sueño.

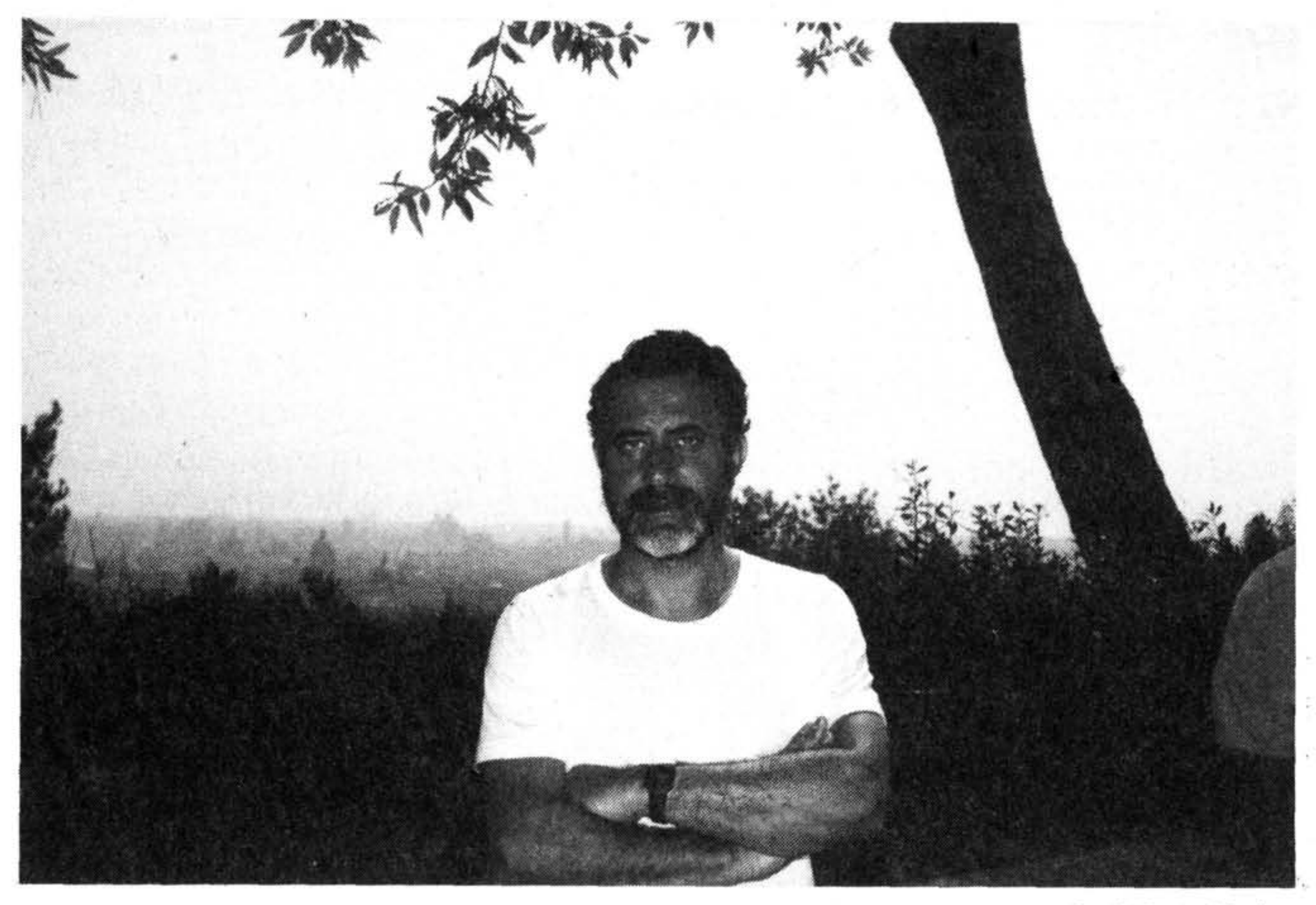
Y es este gusto por los héroes de la épica infantil, literarios y no literarios (la parte, a mi ver, más conseguida, la narración del piloto, hace referencia tanto al *Corazón de las Tinieblas* de Conrad como al film *La reina de Africa)* lo que al lector atento y conocedor de la producción de Merino le alerta que no está ante un simple juego literario —aunque hay mucho de estupendo juego literario en la novela— sino que de nuevo se encuentra ante los temas y obsesiones presentes a lo largo de la poesía y prosa de nuestro autor. Y que estos temas y obsesiones conducen todos ellos a ese tema central que aquí va a lograr su expresión más acabada y su tratamiento más extenso: el de la propia identidad; el del cuestionamiento de la realidad de una existencia que se escurre de nuestras manos y a la que el tiempo convierte en una fábula rememorable entre otras fábulas, sueño perdido entre otros muchos sueños.

De ahí la importancia del escritor apócrifo, del autor que es tan sólo la invención de otro autor, en esta novela de Merino. Aunque ello no debe sorprender al lector de Andrés Choz y menos a quienes se hallaban en el intríngulis de la estupenda humorada de Sabino Ordaz, a quien va dedicada con notable ironía la novela. En último término esta confusión entre creador y criatura, este cuestionar la persona real desde la ficción literaria responde, como acabamos de señalar, a esa preocupación fundamental de Merino a quien el yo se le presenta fugitivo, problemático, y al que intenta fijar mediante la recuperación de un pasado donde lo real y lo literario, lo soñado y lo vivido tienen idéntico valor.

Pero esta obsesión pirandeliana no lleva a una escritura abstracta, conceptual. Muy al contrario, la devoción siempre confesada que el escritor tiene por la narrativa juvenil hace que Merino sea ante todo y sobre todo un narrador de historias. Como en toda su producción, en *La orilla oscura* el novelista se nos muestra como un estupendo fabulador, ganado por el placer de narrar, el placer de contarnos los cuentos más variados, desde un clásico viaje de novela de aventuras a una leyenda medieval que podría estar sacada de las *Cantigas,* pasando por la recreación de un viejo mito ultramarino con eco de nuestros cronistas de Indias, del Popol-Vuh o Miguel Angel Asturias.

La orilla oscura es el triunfo de la imaginación. Merino, en esta novela, ha entrado decididamente en el vericueto de los sueños. Hemos visto que éstos siempre han estado presentes en su obra. El que aquí ocupen un lugar destacado no significa ninguna desviación o abandono de esa otra orilla real y nostálgica en la que tan bien sabe moverse. Simplemente, en su última obra Merino se ha demorado más en lo que constituye la orilla oscura de su mundo. Pero tanto la una como la otra, la clara como la oscura, contrapuestas y complementarias, son tan sólo las dos vertientes de esta firme personalidad de nuestras letras que responde al nombre de José María Merino.

Antonio Martínez Menchén



José María Merino

Los nuevos exorcistas de la deconstrucción

La tradición nos ha legado dos tipos de lector con los que, en ocasiones, nos identificamos. Uno, el más feliz, el más fresco y desenfadado, es el lector ingenuo, el saludable consumidor de signos impresos que sin atender a las secretas implicaciones de lo que lee se deja atrapar como un niño escuchando el cuento antes de dormir, seducido por las escenas imaginarias que nos trasmiten los textos. Por naturaleza, este lector no encuentra nada de malo en su inocente pasividad y, por el contrario, descubre muchas recompensas en ser veleidoso e inquieto. Posee una memoria errática y frágil, una consciencia complaciente y bien dispuesta y, aunque es curioso, resulta fácil satisfacerlo. El otro, en cambio, no conoce ninguno de estos placeres primarios; o sí, pero sólo como un vago recuerdo de la infancia. Este es un ser atormentado por sus propios conocimientos, que rechaza la espontaneidad y desconfía de los signos. Es una especie de perseguidor, un inconfesado paranoide que, por un azar de su cultura libresca, ha establecido con todo lo que cae ante sus ojos una tortuosa relación en la que se mezclan las confusiones de su espíritu, los datos de su memoria implacable, sus juicios arbitrarios y esa sed sin contento que le induce a querer descubrir detrás de lo que lee una voluntad no declarada, un error, una traición o una filiación intelectual que, por alguna razón, es preciso desvelar. Detrás de cada texto, este lector que en el fondo es profundamente infeliz, descubre otro texto y éste, a su vez, lo lleva a procurar un tercero donde, inevitablemente, repetirá el mismo procedimiento. En cierto modo, una exigencia del poder ha querido que la cultura universal esté fundada en este tipo de lecturas y sólo una ironía implícita explica que uno de estos lectores, entre los más excelentes en su género, haya podido hablar de su oficio como de encontrar el «placer del texto».

Como bien saben los antropólogos y los historiadores de la cultura, el nacimiento de la escritura está directamente relacionado con un determinado régimen de vida en sociedad y, en particular, con una forma de poder y una manera de ejercerlo cuyos orígenes se encuentran en las postrimerías del Neolítico. Puesto que, según parece, la escritura está ligada desde su nacimiento al poder, la distinción entre estos dos tipos de lectores que hoy en día pueden tipificarse claramente se estableció debido a las especiales ventajas que reportaban la lectura y la escritura a quienes dominaban los secretos del arte. Aquí habría que buscar la citadísima comunión entre saber y poder, sugerida por Bacon, toda vez que para saber es preciso convertirse en un apasionado de la escritura y por ello en un aspirante a ejercer el dominio sobre los demás.

La crítica textual —actividad en la que están enrolados una mayoría de los lectores paranoides— en cualquiera de sus versiones, desde la sacrificada aproximación filológi-

ca a un texto antiguo hasta las alturas de la hermenéutica filosófica, ha convertido la tarea de leer en una verdadera pesadilla. Resulta casi imposible acceder a un texto sin la intervención de algún intérprete o comentarista, entre otras cosas porque los mismos textos están construidos sobre textos, que siempre es necesario desentrañar en un vano esfuerzo por alcanzar el sentido último de lo que se lee. Tanto es así que a nadie sorprende el que de buenas a primeras se haya proclamado la autonomía ontológica de los textos y se haya edificado sobre esta supuesta autonomía un mundo compuesto por infinitos entrelazamientos y nudos de discursos que forman una urdimbre cerrada que envuelve y atrapa la consciencia de cada lector, cautivo como la mosca en la telaraña.

Parece indiscutible, pues, que toda lectura, en el estado actual de nuestras letras, *deba ser* crítica y que quien se aventure por el territorio del conocimiento y aspire a saber, rechace la pasividad del lector ingenuo y se arme de cuanto tenga a mano para orientarse en la maraña.

La misma distinción que se aplica a los lectores puede ahora aplicarse a los críticos que, desde la entrada de la lingüística y el insconsciente en las ciencias humanas, también se dividen en ingenuos y paranoides. Entre los primeros se encuentran todas las variedades del idealismo y del materialismo, los sociólogos de la literatura y el pensamiento y, desde luego, los ideólogos. Para éstos, un texto constituye una versión incompleta de un estado de cosas, una referencia que aun siendo legítima en virtud de las reglas semánticas que impone el lenguaje, no expresa jamás la verdad de sí misma si, además del discurso y de lo que manifiestamente «dice», no cuenta con el soporte de un contexto de ideas, creencias, principios o usos lingüísticos a los que necesariamente hemos de recurrir para completar el sentido. Ni qué decir tiene que este terreno de la crítica, poblado de toda suerte de impresionismos y erudición, es una fuente inagotable de sorpresas, un marco amplio para la contienda intelectual y la opinión. Contra esta fórmula se levantó la crítica «paranoide», deliberadamente encerrada en el texto, encantada con la prodigiosa multiplicidad de recursos de significación que ocultaban los grafos. Para esta crítica era imperativo olvidarse de autores, novelas familiares, miserias y servidumbres a la tradición o la época, puesto que había que instalarse en el puro ámbito de los discursos y empeñarse en descubrir debajo de cada texto un esquema «estructurante», una fórmula aséptica, repetible, formalizable, una especie de *Ur-text* en la narración, o un signo fundacional como la unidad en la aritmética, una especie de talismán que convirtiera la algarabía de la crítica en una ciencia.

Situada sobre el fondo de esta discriminación entre lectores ingenuos y paranoides, entre críticos impresionistas y estructuralistas, la deconstrucción aparece como el paroxismo, el *non plus ultra* de la «infelicidad» en la lectura y como una alternativa de la cultura textual cuyas implicaciones y efectos aún no se vislumbran del todo. En cuanto se trata de una de las modalidades de la crítica, representa una forma, extrema, de la autoconsciencia en la producción de sentido. Como efecto, realiza la más radical subversión de la hermenéutica puesto que, en lugar de respetar el papel parasitario del crítico, lo entroniza, lo instala en la posición determinante, operando una suerte de venganza de aquellos a quienes John Steinbeck aplicará el odioso calificativo de «eunucos de la literatura».

Desde luego, una inversión de tanta importancia en cuanto a lo que, hasta ahora,

ha sido la relación sujeto/objeto en el marco de la crítica, para aspirar a un grado mínimo de credibilidad y respeto tiene que fundarse sobre bases sólidas y consistentes. La base de sustentación de las extravagancias metateóricas que se conocen con el nombre de deconstrucción está compuesta por el discurso especulativo con el cual se ataca al conjunto de la metafísica occidental, expuesto en los escritos de quien hasta el momento ha sido su inspirador y representante más destacado: Jacques Derrida.

Como quiera que el estudio de la obra de Derrida, un vasto cuerpo de agregados asistemáticos de ensayos reunidos en volúmenes de nombres crípticos y sugestivos[1] constituye una tarea ímproba para el más tenaz de los lectores, quizás convenga, para una determinación de qué alude y qué pretende la deconstrucción, aprovechar una carta del propio Derrida al profesor japonés Izutsu.[2] En esta carta, el pensador francés intenta facilitar algunas indicaciones y precisiones con objeto de facilitar la traducción del término en cuestión a la lengua japonesa que, como es obvio, nada tiene en común con el lastre fraseológico que ha hecho estragos en la historia del pensamiento de estas latitudes y que en las últimas dos décadas, bajo el influjo del amaneramiento cultural francés, se ha impuesto como estilo en la teoría. La carta tiene un especial interés por dos razones: en primer lugar debido a la imposibilidad manifiesta de establecer un código común entre Derrida y su correspondiente, lo que obliga al primero a «ir al grano»; y, en segundo lugar, porque la cuestión que se discute en ella es precisamente el problema de la traducción del término, con lo que el propio Derrida se ve obligado, hasta cierto punto, a esbozar una deconstrucción de la deconstrucción, toda vez que deconstruir equivale a una manera *sui generis* de traducir.

Un célebre apotegma de Spinoza decía: *Omnis determinatio est negatio,* o sea, cada vez que intentamos definir ejecutamos una elección que nos compromete en un rechazo. La definición derrideana de la deconstrucción procede según una línea inversa. Como no puede definir, ensaya la negación como determinación y, de paso, evita tener que ofrecer un flanco débil a la crítica. No se propone establecer qué es la deconstrucción sino más bien *qué no es,* por un procedimiento más ostensivo que analítico. Derrida comienza reconociendo que cuando escribía *De la Grammatologie* buscaba un término que retomase el propósito y el tema de la *Destruktion* o *Abbau* de Heidegger, una operación de desmonte y reconstrucción de los conceptos básicos de la ontología occidental, una idea de liquidación sin las implicaciones terminales de la demolición propuesta por Nietzsche y su martillo, a finales del siglo pasado. Aparentemente «deconstrucción» nació de esta necesidad y, como ocurrencia, parece haber sido inspirada por la aparición del término en el *Littré,* curiosamente, con todas las connotaciones que hoy en día tiene: por una parte, desmontar una construcción descomponiéndola en sus partes, y por otra parte reconstruir la estructura como una maquinaria nueva, distinta, de acuerdo con los principios que le han dado origen y que, en la demolición, poco a poco van saliendo a la luz. Digamos: la diferencia entre desmontar un reloj en la relojería y destriparlo con un golpe de maza. En un caso, el proceso supone recorrer el ca-

[1] *Para una bibliografía completa de la obra de Derrida, así como para una selección de obras de crítica postestructuralista, véase la bibliografía al final de la obra de Jonathan Culler,* De la deconstrucción, *Cátedra, Madrid, 1984.*

[2] *En* Alfabeta, *n.º 70, Milán, marzo de 1985.*

mino inverso de la construcción, diseminando las piezas después de sacarlas de sus puntos de ajuste y fijación que, por otra parte, están dispuestos de acuerdo con un estricto orden de prioridad. Por este medio, aunque no sepamos absolutamente nada de relojería llegamos a conocer cuáles son las jerarquías implícitas en la construcción; literalmente, qué es lo que va primero y qué a continuación; literalmente, qué es lo que va primero y qué a continuación. En el otro caso, también obtenemos un conjunto de piezas pero, después del mazazo, no tenemos ni atisbo de cómo estaba montada la estructura.

La analogía se ajusta sólo en parte a las verdaderas aplicaciones del procedimiento (o *pregunta,* para atenernos a las precisiones derrideanas; recordemos que la deconstrucción es, en primer lugar, una manera de interrogar al texto). Reconocemos en la deconstrucción una forma de lectura, una lectura particular caracterizada por una *doble toma,* en sentido cinematográfico *(double take, double séance* no es «doble sesión» como torpemente se ha traducido)[3]. Una «toma» sigue los pasos gramaticales y sintácticos del texto, para descubrir sus jerarquías implícitas que esconden la necesaria retórica que subyace a toda forma discursiva. La otra «toma», la otra mirada, invierte estas jerarquías y esta inversión opera un doble efecto: por un lado, critica respetando estrictamente la regla de inmanencia (no hay *hors texte,* nada fuera del texto, reza la consigna derrideana), al poner en evidencia la retórica de la argumentación y, sobre esta toma, o al mismo tiempo, construye otra cosa, otro sentido que niega o contradice los supuestos que sostenían la construcción original.

El esquema de lectura no tiene nada de sorprendente: un pilar maestro sirve tanto para sostener un edificio como para echarlo abajo puesto que allí es donde hay que colocar la carga de demolición. Se acceda o se destruye un sistema por el mismo circuito: el problema es encontrarlo y, una vez hallado, saber qué se debe hacer con él. La tesis de Derrida es que este principio está de hecho oculto (o soslayado) en la metafísica occidental, cuyos discursos se apoyan en jerarquías axiológicas, conceptuales, lógicas, etc., encubiertas, que salen a la luz en cuanto se aplica al texto que las contiene una estrategia deconstructiva. Los resultados son a veces desconcertantes puesto que después de la deconstrucción, el texto suele argumentar a menudo lo contrario de lo que presenta en su sentido manifiesto, lo cual viene a poner en cuestión qué se entiende cuando nos referimos a «lo que se manifiesta». A esto alude Frank Kermode cuando dice que el deconstructor difiere del crítico tradicional en que, mientras éste último se esmera por mostrar aquello que el texto parece querer decir al tiempo que oculta su información a los lectores,[4] el primero se dedica a exponer qué es lo que el texto dice sin proponérselo, de ahí que sus resultados, que parecen guiados por una vocación de juego del crítico (con frecuencia el comentario no tiene nada que ver con el texto comentado) haya llevado a Ferrater Mora a situar en su *Diccionario de Filosofía* las voces «deconstrucción» y «Derrida» en relación con «lúdico», donde, entre otros asuntos, se agrupan desordenadamente distintas versiones y representantes del ensayismo filosófico español con lo que, dicho sea de paso, Derrida y su obra no tienen ninguna afinidad.

[3] *Cfr. «La Double Séance» en* La Dissémination, *París, Seuil, 1972.*
[4] *Cfr. Frank Kermode,* The Genesis of Secrecy, *Harvard University Press, Boston, 1982.*

Si deconstruir es un juego, sin duda es uno de los más engorrosos y aburridos que puedan concebirse.

La idea de un «de-construcción», según admite Derrida, no nació tan sólo de la necesidad de una re-presentación de la hermenéutica heideggeriana[5] sino de la necesidad de formular explícitamente cuáles eran las limitaciones del estructuralismo que, en la época de gestación de *De la Grammatologie,* era el discurso hegemónico en Francia. Si el estructuralismo apelaba a «estructuras» que no eran formas, ni ideas, ni síntesis, modelos o patrones, deconstruir aludía en cierto modo a estas construcciones fantasmales pero ya no sólo para desentrañarlas sino para «de-sedimentarlas», «des-hacerlas», dice Derrida, aludiendo sobre todo a poner en evidencia la manera en que se habían constituido.

Por ejemplo, *De la Grammatologie* denuncia, a través de la deconstrucción del discurso de Saussure y Rousseau la discriminación que, a su juicio, ha sufrido la escritura respecto del habla, como lugar en que el ser se hace presente. O sea, en qué medida el discurso de la metafísica occidental encierra un esquema «logocéntrico» que ha puesto en lugar preponderante la *phoné,* relegando a un segundo plano el *gramma.* En esta denuncia, el enfoque derrideano ensaya una geneaología más que una crítica, ya que no sólo intenta poner en evidencia cuáles fueron las instancias de esta jerarquización sino además cómo devino posible y necesaria, en virtud de una cierta economía del ser, de la metafísica de Occidente, en cuanto la voz es el modo en que el concepto, que anida en la consciencia, se nos hace presente, inmediatamente, sin interferencias[6] constituyendo el sistema que Derrida denomina del *s'entendre parler,* fórmula donde el verbo en francés *(entendre)* cubre los dos sentidos del «escucharse» y el «comprenderse».

Así es que, si la deconstrucción, como señala la carta, no es un análisis, ni una crítica en sentido kantiano puesto que la idea de *Krisis* y lo que hay de implicado de ella en el juicio (recuérdese el tribunal de la razón pura en Kant) también puede ser deconstruido; y tampoco es un método, pese a la tentativa de normalización en que parecen haberse embarcado algunos críticos de los EE.UU, ni un acto u operación, porque no depende de un sujeto de deliberación que asuma la iniciativa y la aplique a un objeto, la deconstrucción, dice Derrida, sólo puede pensarse como suceso, algo que acontece, representación que resume con una fórmula impersonal: *se deconstruye*. Esto quiere decir que para Derrida no existen «deconstructores» sino más bien un momento en la historia de la metafísica occidental en que la deconstrucción, como estrategia de la economía propia del ser, ha venido a suplantar lo que representamos en la oración predicativa clásica, *S es P,* donde queremos decir que S se nos *hace presente* o *se presenta* como P: el yo como *res cogitans,* en Descartes, el discurso racional, el *logos,* como nuestra propia voz que *presenta* nuestros conceptos, según la tradición «logocéntrica» que Derrida remonta a Sócrates y Platón.

El lugar para este suceso singular es naturalmente el texto que, merced a una larga

[5] *Con respecto al origen del término «deconstrucción» hay planteada una cuestión de autoría. Harold Bloom afirma haber sido él quien lo propuso a Derrida en una conversación mantenida en Yale. Cfr. la entrevista que publicó Aldo Tagliaferri en el n.º 64 de* Alfabeta, *Milán, setiembre de 1984.*

[6] De la Grammatologie, *París, Minuit, 1967, pág. 17.*

especulación, Derrida ha extendido a la escritura toda, sin respetar deliberadamente la distinción de géneros o disciplinas porque desde su punto de vista tales distinciones repiten las jerarquías «logocéntricas» originarias. El lenguaje es considerado una proto-escritura o archi-escritura, una escritura generalizada, momento de la más radical consciencia del lenguaje, momento significativo en la historia de la metafísica en que, por así decirlo, se deja caer, se abandona, en la deconstrucción de sí misma: todo texto, por consiguiente, se auto-deconstruye. Este enunciado paradójico implica tres cuestiones de gran importancia para comprender cuál es la naturaleza peculiar de esta extraña modalidad de la lectura.

En primer lugar, implica que el criterio como tal (el crítico literario tanto como el hermeneuta filosófico) desaparece. Aquel paciente y obsesivo lector que persigue el sentido último de su objeto, un sentido que imagina a veces enterrado en el texto, en cuanto toma consciencia del logocentrismo y del fonocentrismo, queda atrapado en el armazón infinita de los tropos discursivos. Por mucho que contextualice su crítica no podrá evitar someterse a una nueva contextualización para una metateoría que reduzca su propio discurso, y ésta, a su vez, suscitará otra, hasta el infinito. Por consiguiente, la labor del lector se convierte en una especie de exorcismo: deconstruir es poner de manifiesto cómo y en qué medida todo texto *está ya* deconstruido, es decir, cómo se apoya en una jerarquía que afirma y niega al mismo tiempo aquello que manifiesta. Es evidente que la tentativa de los derrideanos de convertir este supuesto en precepto ha dado por resultado obras decepcionantes en las que una y otra vez leemos lo mismo: que este o aquel texto ya está auto-deconstruido, de donde la lectura sólo sirve para reafirmar los supuestos de la tesis de la interpretación. En alguna medida esto mismo sucede con la obra del propio Derrida, cuya labor hermenéutica parece empeñada en reafirmar en distintos contextos las tesis que la sostienen. La diferencia principal entre el maestro y los discípulos es que éste produce un precipitado de *nombres*, esa batería extravagante de figuras (margen, *parergon, entame, himen,* huella, *différance, pharmakon,* suplemento, etc.) que él mismo ofrece como cadena de posibles sustituciones de «deconstrucción» para la difícil tarea de encontrar una palabra japonesa equivalente.

Se entiende que la lectura derrideana es una abordaje (el texto, dice en *Living On,* [7] tiene un borde) de constantes desplazamientos, excéntrico (descentrado y estrambótico) que permite «producir la diferencia» y romper la consistencia de los sistemas de significación, pero los resultados de la empresa nos suscitan la vieja pregunta de la pertinencia, verdadera pesadilla de los cuenteros: ¿y entonces, qué? Si la deconstrucción, pieza de esa red de dispositivos conceptuales que los comprende y está comprendida en ellos, los sustituye y se deja determinar por éstos, la «diseminación» de estas «marcas» sobre la escritura produce una y otra vez el mismo efecto. Como señala Suresh Raval, «el deconstructor no sólo permanece anclado en sus premisas teóricas sino que busca sin cesar la confirmación de tales premisas». Lo cual induce a pensar que está totalmente limitado por las tácticas contradiscursivas de que se vale en su interpretación, hasta el punto de que los conceptos que aplica determinan los límites de su propia experien-

[7] *Cfr. «Living On», en* Deconstruction and Criticism, *The Seabury Press, Nueva York, 1979.*

cia. [8] La respuesta de Derrida lo demuestra: el dispositivo es monolítico y, como muchas otras manifestaciones del saber contemporáneo, está enteramente absorbido por la necesidad de demostrar su propia validez.

En segundo lugar, la tesis de la auto-deconstrucción produce una paradoja: la lectura deconstructiva, más que reducir un texto a la instancia de la metateoría, constituye un nuevo contexto de significación, como se ha señalado más arriba; en rigor, otro *sentido* (he aquí la recurrencia derrideana a lo que es lo otro y lo mismo a un tiempo, esquema abstracto del tropo) otro *texto.* Pero como las jerarquías han sido invertidas en el proceso de deconstrucción, este nuevo texto resulta una *parodia* del primero y el deconstructor se convierte en un bufón perverso, calificativo que, por cierto, Derrida no tendría problema en asumir para sí mismo. El reconocimiento de la parodia como última finalidad de la crítica deconstructiva genera reacciones contradictorias. Por una parte, tiene razón John Searle cuando acusa a los deconstructores de ser la reedición de los sofistas, que vuelven de la mano de la lingüística para vengar la afrenta sufrida en tiempos de Sócrates. El primer deconstructor, de acuerdo con este juicio, fue Gorgias, quien demostró la imposibilidad de condenar inequívocamente la falta de Helena, la adúltera esposa de Menelao, por el ingenioso procedimiento de desvelar el tropo que sirve de fundamento a dicha condena. [9]

Igual que la argumentación de Gorgias, la deconstrucción destruye aquello que estudia colocando en su lugar la versión paródica de lo mismo, o puede llegar aún más lejos, como cuando Derrida demuestra que Poe contempla ya en su cuento *La carta robada* los comentarios psicoanalíticos de Lacan en el conocido seminario de tal modo que, el propio Lacan, para que se desvele el sentido de su comentario, tiene que ser leído a través del texto de Poe. [10] Estrategia extrema: el texto analizado es lo que permite comprender e interpretar el análisis, lo cual, desde un punto de vista metodológico, constituye la parodia de la función crítica.

Pero junto al juicio negativo que supone reconocer en la deconstrucción lo que tiene de sofística, hay la ventaja inestimable que esta mirada equívoca echa sobre su objeto como idea de la trascendencia que ha tenido para las ciencias del hombre la consciencia del lenguaje. La parodia deconstructiva no permite que nos instalemos en ningún lugar a buen refugio, en ningún punto que no esté sujeto, a su vez, a la producción de la *différance».* Si el *logos* posee, como apunta Derrida en *La Dissémination,* una naturaleza ambivalente que lo presenta ante el sujeto como remedio de todos los males y a la vez como peligroso veneno (la doble identidad del *pharmakon)* quien lo pronuncia —poeta, filósofo, crítico—, quien se vale de él como mago o hechicero, en realidad, no

[8] *Citado por Frank Kermode en su introducción a la recopilación de sus ensayos publicado por la Cambridge University Press, en Londres, 1982, con el título* Essays on Fiction 1971-82.

[9] *El argumento de Gorgias en su* Apología de Helena *es el siguiente. La falta de Helena, haber abandonado a su esposo Menelao por el bello Paris, lo que fue causa de la guerra de Troya, pudo deberse a tres razones: haber sido raptada por la fuerza por el héroe troyano, haber sido seducida y encantada por éste, haberse enamorado de Paris. Según argumenta Gorgias puesto que la seducción o el amor, las dos últimas causas, son maneras de reducir otra voluntad a la propia, Helena en cualquiera de las circunstancias no era dueña de sus actos, por consiguiente, era inocente y no es lícito inculparla.*

[10] *Cfr.* La Carta Postale: de Socrate à Freud et au-de-là, *París, Flammarion, págs. 439-524 y Culler. Jonathan,* De la Deconstruccion, op. cit. *pág. 124.*

niega la filosofía sino que la realiza. El deconstructor actúa como una especie de exorcista, devuelve al *logos* su condición de fármaco, milagroso y mortal, y al poeta, que había sido expulsado de la Ciudad por la dictadura de los filósofos, lo reinstala en una posición equiparable a la de éstos ya que unos y otros son procesadores de figuras y alegorías que la lectura descubre en el final de su encantamiento. Por añadidura, las distintas lógicas de Derrida son exorcismos del discurso, a lo que contribuye sin duda su propio estilo, esos encabalgamientos de étimos y sentidos, las asociaciones veleidosas, los efectos de repetición, inversión y paradoja, los juegos de traducción, las extrañas correspondencias entre lenguas diversas y raíces, etc. Exorcismos del discurso para la constitución de parodias o mejor, parodias que se proponen con el mismo efecto deliberado del exorcismo, para *des-encantar:* una lectura «en los márgenes» que, por arte de magia, se convierte en central, una cualidad supuesta como cuerpo que se manifiesta como mero suplemento, etc.

Sin duda esta magia es posible, pero ¿es acaso pertinente para el discurso de la filosofía? ¿Es lícito proponer una epistemología de los tropos por el procedimiento de dar prioridad a la figura sobre el significado? ¿Basta simplemente con postular o declarar, retomando la tesis de Valéry, que la filosofía no es más que un género literario particular?

Y aquí corresponde mencionar el tercer aspecto implicado en la idea de la autodeconstrucción de los textos y que se refiere a las dos posibles formas de lectura, dos maneras de representar la misma estrategia deconstructiva: leer dejando en libertad el «juego de las diferencia» o leer «produciendo la *différance*». Con esto no sólo se subvierte la relación del crítico respecto del texto, de la interpretación en relación con lo interpretado, sino también la diferencia entre autor y lector. Leer «deconstructivamente» se convierte para de Man, en la forma más próxima a la especie de lector que, se supone, ha debido ser el autor para producir su texto. [11]

La diferencia entre el lector convencional y la mirada del crítico deconstructivo reproduce el conflicto entre las dos escuelas de la interpretación en el helenismo, en el siglo II A.C. En este enfrentamiento en el seno de la crítica helenística, entre la escuela aristotélica de Alejandría y la escuela estoica de Pérgamo, la primer esgrimía la *analogía,* o «igualdad de razones» en la interpretación, mientras que la segunda levantaba la *anomalía,* o «desproporción de razones». Para los partidarios de Aristarco de Samotracia, bibliotecario de Alejandría, los textos poseían una unidad avalada por un sentido fijado. Los seguidores de Crates de Mallos, bibliotecario de Pérgamo, el texto era un juego de diferencias y sus significados surgían de estas diferencias. La actual contienda entre los deconstructores por un lado, anomalistas modernos, y las distintas variantes de la hermenéutica filosófica y la llamada Nueva Crítica, los analogistas, por otro, se plantea casi en los mismos términos. [12] Ambas persiguen la misma meta, aproximarse lo más que se pueda a qué quiso decir el autor, aunque eso no se conciba igual en cada caso. Mientras que los analogistas reconocen el horizonte pre-textual y con-textual además de la intencionalidad de lo que leen, los anomalistas advierten que, puesto que estamos presos en la cárcel del lenguaje, pretexto y contexto están imbricados tanto en el texto como en su interpretación, con lo que leer es como excederse de las razones ex-

[11] *Paul de Man,* Allegories of Reading, *Yale University Press, New Haven y Londres, 1979, pág. 17.*
[12] *Harold Bloom, «The Breaking of Form», en* Deconstruction and Criticism, op. cit., *pág. 14.*

puestas: poner lo que el autor no dijo, suplementar, añadiendo *cómo* lo dijo a lo que dijo y a lo que no dijo. En la crítica, pues, el texto esta referido, reproducido, pero como en una alegoría. Los juicios son en consecuencia, *alegorías de la lectura* que se apoyan en la postulada continuidad entre gramática y retórica.

Esta continuidad, que no presupone in-diferencia, tiene origen en el carácter radicalmente arbitrario del lenguaje que se manifiesta en la forma ineludiblemente retórica que toda expresión tiene. La posibilidad siempre latente de que una oración presente un significado literal y, junto a éste, otro, figurado, se explica no sólo por razones gramaticales sino por la naturaleza misma del signo, según la definición de Peirce. Para Peirce, la interpretación de un signo no es una decodificación, sino la generación de un nuevo signo, o sea, una lectura, una interpretación, que no se relaciona con la anterior por medio de los dispositivos gramaticales del lenguaje sino a través de una retórica que no es de persuasión sino de tropos. Como observa de Man, esta retórica suspende la lógica y «nos abre a vertiginosas posibilidades de aberración referencial»[13], es decir, nos autoriza implícitamente a leer y entender en el texto lo que nos dé la gana. Esta tesis conlleva importantes consecuencias ya que con cada tentativa de reconstruir la serie tropológica, el infeliz lector tropieza con nuevos signos, nuevas figuras, y después de éstas otras... Como advierte Hillis Miller, cada intento de evasión de la cárcel del lenguaje nos hace comprobar, con desazón, que nuestros esfuerzos no han servido más que para colocar unos metros más alto el borde de los muros.[14]

La lectura, por este medio, nos sumerge en una intertextualidad, una malla intrincada de discursos que se determinan, se complementan o se excluyen. Pero, ¿no es esto acaso lo que Derrida quería encontrar al comienzo de su embestida contra la metafísica occidental? ¿No es acaso una nueva imposición metafísica que coloca a la textualidad como límite infranqueable de nuestro autoconocimiento? La epistemología de los tropos nos libera del encantamiento de la ideología —y aquí habría que celebrar como positiva la aportación de la crítica deconstructiva al exorcismo del discurso— pero también disuelve, anula, la pretensión de verdad que, en definitiva, constituye, aun como ilusión del entendimiento, uno de los acicates de la voluntad de saber. Parece pertinente pues, la crítica de Foucault al «textualismo» derrideano y extensible en alguna medida a los representantes de la deconstrucción de la llamada escuela de Yale.

Al final de la *Historia de la locura en la época clásica,* Foucault responde en un apéndice a las críticas levantadas por Derrida contra su lectura de Descartes y formula, repasando con todo cuidado la lectura deconstructiva de Derrida, una serie de acusaciones que, por lo visto, mantuvo hasta su muerte.[15] Foucault acusaba a Derrida de ser un *textualista,* representante de una modalidad de la lectura que deliberadamente deja a un lado las dimensiones sociales e incluso subjetivas del discurso. En otro terreno, Bloom acusa a los deconstructores de Yale más o menos de lo mismo cuando afirma que «han asumido demasiado precipitadamente el extraño evangelio del *sujet éclaté,* olvidando la poderosa raigambre del yo norteamericano».[16]

[13] *Paul de Man,* Allegories of Reading, op. cit. *pág. 10.*

[14] *J. Hillis Miller. «The Critic as Host», en* Deconstruction and Criticism, op. cit. *pág. 230.*

[15] *Cfr. la entrevista a Foucault añadida a la 2da. edición de H. Dreyfus y Paul Rabinow,* Michel Foucault: Beyond Structuralism and hermeneutics, *Chicago University Press, Chicago, 1983, págs. 245-246.*

[16] *En la entrevista de Tagliaferri,* Alfabeta, *n.° 64.*

En su réplica a Derrida, Foucault dice que esta omisión no es casual sino deliberada, incriminante. Para él, no sólo oculta la estrategia de la «textualización» de las prácticas discursivas *una* metafísica característica sino que además esta lectura «que inventa voces detrás de los textos para no tener que analizar los modos de implicación del sujeto en los discursos» es una *pequeña pedagogía históricamente bien determinada* que, en secreto, da a los maestros la soberanía ilimitada en la predicción de los textos. [17] Con este juicio se sugiere veladamente que Derrida y su escuela textualista aspiran a un dominio del saber textual/textualizado semejante al de los ancestros de los intelectuales modernos, la casta sacerdotal.

La deconstrucción, en cuanto tiene que ver con este paroxismo de la crítica, dispuesto ahora a trasponer con sus parodias los límites del formalismo, conlleva el peligro de contribuir a perpetuar el *statu quo,* peligro que sagazmente entrevé el propio Paul de Man cuando advierte: «Las filosofías que sucumben a la ideología pierden el sentido epistemológico, mientras que las filosofías que intentan superar o reprimir la ideología pierden toda su fiabilidad crítica y se arriesgan a ser reposeídas por aquello que forcluyen». [18]

Un nihilismo mal entendido, en lugar de establecer los límites de la veri-dicción, de hecho suspende la propia idea de la verdad, incluso en cuanto compromete aquella vieja unidad originaria que ligaba la verdad con lo que socialmente era considerado como bueno. Desde este punto de vista, la deconstrucción no libera a la metafísica sino que la subsume bajo las condiciones de la mirada irónica desde donde será imposible plantear siquiera el problema ético.

La deconstrucción nos brinda un poderoso sistema de crítica textual que, fuera de sí, corre el peligro de convertirse, como sugiere Rorty, en un suerte de *contra-filosofía.* [19] Para contener esta vertiente que arrojaría al pensamiento contemporáneo en un *cul-de-sac* quizás habría que volver a señalar el lugar desde donde se dicta la metateoría, aquel misterioso *para nosotros* que le asignaba Hegel en la *Fenomenología.*

El principio dogmático común a todos los estructuralismos es que no existen enunciación sino enunciados, que no hay voces de distinto timbre y pronunciación sino que *se habla* y *se escucha,* como lo exige el modelo reductor de la lingüítica. Si la proliferación de los dicursos que nos produce la intertextualidad nos descubre implicados en una inconfesada servidumbre a la retórica, también nos deja inermes frente a sus efectos, como el oyente en medio de la orquesta, despojados de la armonía de los timbre y los volúmenes sonoros, rodeados de ruidos o, mejor dicho, perdidos en un bosque de signos que no remiten a ninguna parte. Quizás sea tiempo ya de preguntarse si el supuesto no es un error, si no será que *alguien* habla y (a veces) alguien escucha.

Enrique Lynch

[17] *Michel Foucault,* Historia de la locura en la Epoca Clásica, *Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1979, Apéndice, vol. II, pág. 371.*

[18] *Cfr. Paul de Man. «Phenomenality and Materiality in Kant» en Gary Schapiro y Alan Sica (eds.)* Hermeneutics: Questions and Prospects, *The University of Massachusetts Press, Amherst, 1984.*

[19] *Richard Rorty, «Philosophy as a kind of Writing», en* Consequences of Pragmatism, *Princeton University Press, Princeton, 1983.*

El héroe del teatro norteamericano actual

El teatro norteamericano actual nace el 10 de febrero de 1949 en Nueva York, en el «Morosco Theatre», con una obra de Arthur Miller titulada *Death of a Salesman (Muerte de un viajante)* y precisamente en aquel momento final cuando el padre, el soñador fracasado, el viajante de fantasía Willy Loman se encara de nuevo y por vez última con su hijo mayor Biff quien le dice: «Tú eres una mentira más. Como todos. Y ya estoy harto de mentiras» «Robé un traje en Kansas y estuve en la cárcel» «He robado en todos los empleos que he tenido desde que dejé el colegio» «Yo no he llegado a nada, porque tú me llenaste la cabeza de aire caliente, como un globo, y nunca quise recibir órdenes de nadie». A todas estas frases patéticas el padre le responde: «Soy un fracasado, un cualquiera, lo mismo que tú» para contestar su padre: «¡Yo no soy un cualquiera, ni un fracasado! ¡Yo soy Willy Loman! ¡Y tú, Biff Loman!» El encuentro ha sido defintivo y poco después el padre se suicida en la carretera. En este diálogo aparecen cuatro temas básicos de Arthur Miller. La familia rota, la separación entre padres e hijos, el sentimiento de fracaso y la vida como mentira. Willy Loman está cansado de viajar y de soñar, pero su vida ha sido un fracaso. Cuando veamos *El precio (The Price)* (1968) el padre ya ha muerto y los hijos Víctor y Walter se reúnen a vender las pertenencias que dejó al fallecer. Unos hijos que han seguido distintos rumbos en la vida y Víctor es sargento de policía y aparece con su mujer Esther, mientras que Walter es un famoso médico en Nueva York: uno ha fracasado y otro ha triunfado y ahora discuten y se reparten los objetos personales del padre desaparecido dejando al descubierto su rencor. El hijo que se dedicó a ayudar al padre no pudo llegar a nada, mientras que el que dejó el hogar consiguió altas metas sociales.

La familia queda como símbolo de fracaso. *Después de la caída (After the Fall)* (1964) conduce su mala conciencia al abogado Quentin, sus recuerdos del pasado, sus padres, sus amigos, sus amores. Se niega a ayudar a un buen amigo Lou por ser comunista y éste decepcionado se arroja al metro de Nueva York. Esta desesperada muerte, y el suicidio de su esposa Maggie, le acompañan rompiendo con ese sueño de integridad moral que intenta predicar. Verse atrapado por la sociedad como le ocurría a John Proctor en *Las brujas de Salem (The Crucible)* (1953) en la época —lejana y actual— de la caza de brujas. Miller denuncia los vicios y virtudes de una sociedad brutal donde el hombre se mueve indefenso con sus sueños imposibles. Incorpora normas de Ibsen en el teatro americano, continúa el atroz realismo de O'Neill en sus «largos viajes del día hacia la noche», insistiendo en autores como Elmer Rice, Clifford Odets, Robert Sherwood, Sidney Howard o Maxwell Anderson. Toda esa tradición está presente en la imagen del viajante abatido y cansado que camina lentamente por el escenario. Obra que, por cier-

to, se estrenó en Madrid, en el «Teatro de la Comedia» el 10 de enero de 1952, traducida por José López Rubio y dirigida por José Tamayo, y que supuso un auténtico *shock* en el endeble teatro español de aquellos años. Incluso Miller superó a William Inge autor de obras tan bellas y patéticas como *Vuelve, pequeña Sheba (Come Back, Little Sheba)* (1950) *Picnic* (1953), *Bus Stop* (1955), pero sobre todo la amarga y sublime *Esplendor en la hierba (Splendor in the Grass)* (1953).

La escena americana no estaba para versos de Wordsworth ni situaciones románticas y Edward Albee, nacido en 1928, sería el revulsivo para despertar a una sociedad que estaba afincada en su *American Dream.* Es un dramaturgo duro, atroz y salvaje. *La historia del Zoo* (1959) *(The Zoo Story)* se estrenó en Berlín el 28 de septiembre de 1959 en el «Schiller Theater Werkstatt» y fue un éxito fastuoso. Peter y Jerry, en Central Park de Nueva York, son el símbolo de la comunicación imposible, pero también del amor y la muerte. Son dos hombres casi de la misma edad, pero Jerry está solo y busca comunicación, y Peter no desea que le molesten. Ese banco de un famoso parque de Manhattan se convierte en el símbolo de la posesión material. Al final, tras un riña, el héroe rico mata al héroe pobre. En *¿Quién teme a Virginia Woolf?* (1961) *Who Is Afraid of Virginia Woolf?,* estamos en una universidad y George y Martha preparan un *happening* a los recién llegados Nick y Honey. La Historia intenta doblegar a la biología y Martha, hija del rector, busca implantar el matriarcado seduciendo al joven científico.

Equilibrio (1965) *(A Delicate Balance)* es la espléndida y brutal metáfora de la búsqueda de cobijo y Agnes la suma diosa que nos acogerá en su seno, como símbolo de la regresión al claustro materno. La simbología es atroz y Albee sugiere que todavía los más desdichachos pueden ofrecer cobijo a otras personas, tema que parece de Harold Pinter. En *Seascape* (1975), *Paisaje marítimo,* un matrimonio está en la playa y ve aparecer en el escenario sus propios monstruos su más íntimo subconsciente. Este tema abre el camino de Arthur Kopit, del absurdo becketiano en América y obras como *(Day Whores Came to Play Tennis)* (1965) *El día que las putas vinieron a jugar al tenis* donde la ironía y el escarnio aparecen en este nuevo *Esperando a Godot,* que aparte de *Oh papá, pobre papá (Oh Dad, Poor Dad)* (1960), el título es muchos más largo, donde la madre aparece devoradora y cínica. Jack Gelber en *Sleep* (Sueño) (1972) marca un nuevo rumbo absurdo y el negro Le Roi Jones en *El holandés (Dutchman)* (1964) incide en temas violentos Tennesse Williams marca un rumbo sensual al teatro americano y cuando se estrena en el «Barrymore Theatre» de Nueva York, el 3 de diciembre de 1947, *Un tranvía llamado deseo (A Streetcar Named Desire)* dirigida por Elia Kazan, nace una nueva estética. Marlon Brando en el papel de salvaje y violento Stanley Kowalski encarna una nueva realidad y Blanche, su cuñada que viene a refugiarse en aquella casa —recordemos *Delicado equilibrio* de Albee— simboliza la vieja gloria, la decadencia del sur y su implacable derrota. Este mismo tema se insinúa en su primer éxito *El zoo de cristal* (1948) *The Glass Menagerie* y así se va descubriendo un mundo donde el sexo sea el valor fundamental. Blanche habla de Kowalski como si fuera un verdadero animal, con lo cual incorporaríamos el tema del salvaje en el teatro americano. Williams consigue en *La noche de la iguana* (1962) *The Night of the Iguana* ir todavía más lejos y añadir componentes religiosos y místicos en un decorado de pasión sin límites. Este es el mayor éxito de Williams, el saber incorporar la pasión en la vida moderna y mez-

clar los más distintos elementos sexuales para así conseguir dejar una clara imagen de una sociedad decadente.

El zoo de cristal es una amarga crónica del desánimo y la figura de la madre Amada Wingfield buscando lo mejor para su hija Laura es patética ya que entramos en un ámbito próximo a la paranoia, una versión de la realidad donde la fantasía se impone de modo ficticio. Linda vive en su sueño de animalitos de cristal, y tal vez ella con su defecto físico en un pie, sea otro frágil juguete del destino que nunca tendrá el amor que tanto desea. Hay, por lo tanto, un romanticismo nítido en Williams muy explícito y su relación con la realidad exhibe tintes melodramáticos que él mismo disipa y los coloca en un lugar lateral. Cuando insinúa su propio homosexualismo lo hace sin estridencias, puesto que su dogma es el fracaso de la relación entre el hombre y la mujer, el abismo de incomunicación que les acompaña. Este es el símbolo del tranvía, en el que Blanche llega a Nueva Orleans, es el símil del viaje iniciático emprendido demasiado tarde y que provocará una bestial confrontación con la realidad. América queda muy bien reflejada en estas fábulas morales y parece que el sur vaya a ser definitivamente derrotado y vencido. La imagen del padre sonriente en el teatro que preside *El zoo de cristal,* es la alegoría del *ghost,* el ser desaparecido que vigila lo que ahora se hace en sus propios territorios perdidos.

Talento y crueldad se funden en Sam Shepard que en sus más de cuarenta obras escritas pinta la amargura de la vida actual americana, desde hoteles a autopistas, con enorme belleza, y que ya lo mostró cuando en 1970 Antonioni le encargó el guión de *Zabriski Point.* y Will Wenders en 1984 el de *París, Texas.* Destaquemos *El verdadero oeste (True West)* (1980) donde se repite la ceremonia de intentar cambiar de identidad y ser quienes no somos. Robert Anderson, sin embargo es más clásico y *Noche silenciosa, noche solitaria (Silent Night, Lonely Night)* (1959) insiste en temas de brutal incomunicación, que tampoco han quedado excluidos ni del teatro de Paddy Chayefsky ni del de James Baldwin. La aportación negra es valiosa y ahora debemos citar a Lorraine Hansberry o Arthur Laurents. Sin embargo la ironía de Morris Schigal es desoladora y en *Los mecanógrafos (The Typist)* (1966) se adentra en zonas de amor y ternura, en un decorado absurdo de un hombre y una mujer escribiendo a máquina. Serán obras que no deberán alejarse de las de Preston Jones, Terence McNally y por supuesto de John Cage a mitad de la música y el texto, buscando las múltiples convexidades del *Finnegans Wake* de Joyce.

Suenan nuevos nombres. Jean-Claude van Itallie, Frank Gilroy, William Hanley abren el paso del *Living Theatre* que Judith Malina y Julien Beck empujan para devolver al lenguaje del cuerpo su importancia. *Frankestein* (1965) es el ejemplo del nuevo *Everyman* americano que en otros autores, como Kenneth Brown, Jack Richardson o Ronald Ribman no quedará olvidado. El teatro se apodera de la calle, interrumpe el tráfico, se monta en cárceles o fábricas. Grotowski presta sus métodos pobres para embellecer esta situación anárquica y polémica de un teatro que se deshace en su propio afán de experimentación. Y allí convergen lo mismo *Navidades en las Vegas (Christmas in Las Vegas)* (1965) de Jack Richardson con *La casa de las hojas azules (The House ot the Blue Leaves)* (1971) de John Guare: estamos rompiendo el espectáculo teatral y Robert Wilson va a crear una arquitectura escénica donde la visualidad sea suficiente. Pero suena

la música y *Oklahoma* (1943), *West Side Story* (1957), *Hair* (1968) buscan un nuevo lugar. La estética visual se abre hacia la música, hacia el *Bread and Puppet* o los off-off-off Broadway. Quedan las situaciones espléndidas que no pueden borrarse, y el gesto de amargura de Willy Loman intentado salvar una familia y hacerle vivir unas fantasías que no existen.

Recordemos cómo estamos ante un teatro singular y plural. Es curioso recordar cómo *Largo viaje de un día hacia la noche* se estrena, tres años después de morir O'Neil en 1956, y por lo tanto siete después que se estrena *Muerte de un viajante* y esta circunstancia parece querer advertir que el lejano y viejo seguidor de Ibsen desea abrirse paso en el más parvoroso presente: cuando Elia Kazan, un nombre clave para entender el teatro americano de hoy, está ensayando *Un tranvía llamado deseo* reconoce los problemas que se le planteaban para dirigir esa obra de Williams, pasarla del teatro hasta el cine y hacer de ella una auténtica Biblia, ante la que todos van a arrodillarse. Desvela una clave y es que Williams es la propia Blanche que se siente atraída por quien será su asesino, por un ser sádico, cruel pero terriblemente atractivo, hasta el extremo de que ella deseó ser violada cuanto antes por este polaco vulgar. Como si la cultura estuviera en un momento de agonía y Kowalski, el pueblo, la pudiera salvar. Pero hay muy pocas esperanzas.

La teatralidad expresa sus límites y en *El décimo hombre (The Tenth Man)* (1959) de Paddy Chayefsky se descubre un clima de brutal cinismo, que no está lejos de *Hogar de los valientes (Home of the Brave)* (1945) de Arthur Laurents donde la guerra se coloca a la altura de los mitos. No hay necesidad de que Shakespeare vuelva a América, excepto en ese nuevo Hamlet que es *El luto le sienta bien a Electra,* pero hay una ruptura total con los clásicos y sólo a Ibsen se le permite cruzar la frontera sin problemas. Cuando William Inge escribe *La oscuridad al final de las escaleras (The Dark at the Top of the Stairs)* (1957) está dejándonos una espléndida alegoría del miedo humano. Nadie quiere subir hasta arriba y ver lo que hay en la parte más alta de nuestros sueños y ambiciones. El símil con la escalera que el niño se resiste a subir es la metáfora del temor por los deseos íntimos y secretos. El «dark side» aparece en cada héroe en el escenario, bajo la forma de culpa o mala conciencia, como ya veíamos en *Después de la caída* de Arthur Miller aquella obra donde aparecen en el escenario todos los seres que hemos ido «matando», como si fuera un espectáculo medieval, una *Morality* donde los muertos, como en el teatro de Strindberg, o los cuentos de Poe, reaparecen. Este tema del regreso de los muertos que Harold Bloom lo denomina «apofrades» y que recuerda al espectro del rey Hamlet exigiendo justicia.

Por eso hemos empezado hablando de Willy Loman, ya que su ambición es la de todo el teatro actual, sus sueños son los nuestros. Habla de cómo le gusta admirar el paisaje desde su coche por la carretera, y confiesa cómo los árboles le parecían nuevos cuando le asaltan unos sombríos pensamientos de suicidio. Este momento es revelador ya que funde la esperanza con la destrucción, y casi nos recuerda al propio T.S.Eliot cuando habla en *La tierra baldía* de «mezclando la memoria y el deseo», aunque años antes en *La canción de amor de J. Alfred Prufrock* advierta como nuestra vida será «tiempo de asesinar y de crear». Willy es la nostalgia infinita y dice a su mujer: mirando su jardín: «¿Te acuerdas de los olmos que había alrededor cuando le hice el columpio a Biff?».

Este recuerdo exige el decorado múltiple y Arthur Miller permite que *Muerte de un viajante* sea una obra con montaje paralelo, con evidentes intenciones cinematográficas, todo lo contrario que su continuación *El precio* que es compacta y rígida como un drama de Chekhov.

Este gesto de Willy Loman de dolor infinito, que remite a *Prometeo encadenado,* tiene más valor que el «Open Theatre». No ignoro las intenciones políticas de «Living Theatre» y como *Paraíso ahora (Paradise Now)* (1971) es una mezcla de guerrilla teatral, proclama revolucionaria y *Happening* y se hable de anarquismo y violencia y de «viajes misteriosos» o «integración de las razas». Leroi Jones en su *El holandés* excava en los lejanos ámbitos del dolor y cuando Lula, una muchacha blanca, asesina en el metro de Nueva York a Clay un joven blanco, parece que la ambigüedad ha tocado sus más altas metas. Un nuevo *Zoo Story* con distintas insinuaciones antropológicas que conducen hacia una agresividad distinta. La chica negra mata a quienes les han esclavizado por siglos, como si fuera una sucesora de Nat Turner, revivido por cierto por William Styron. En *Picnic* de W. Inge se apreciaba el triunfo del hombre blanco, la llegada del sexo y del poderío étnico, el americano desplazando las incursiones extrañas, como el exiliado polaco polaco Kowalski. *Todos mis hijos (All my Sons)* (1947) de Arthur Miller insistía en ese punto, y cómo los pecados de los padres pasaban a los hijos. El *fatum* se vengaba matando a los descendientes. Otras veces sería el Comité McCarthy el que acosaría a John Proctor. La lucha del hombre contre el hombre. El teatro de la vida cotidiana en el escenario más habitual, en la calle o en un hangar derruido. La búsqueda de la fealdad como redención estética. Los harapos como vestimenta sublime del ceremonial de la lujuria.

El *Living Theatre* encarna la nueva lucha de clases y con la representación de *La prisión (The Brig)* (1963) se abre un ataque ideológico al dibujarnos esos prisioneros separados del público por alambradas en un campo militar americano en Japón. Esa atmósfera sofocante y cerrada, que recuerda *La conexión (The Connection)* (1963) de Jack Gelber, como prueba de que se ha perdido la libertad y el héroe se encuentra confinado en un espacio cerrado que le ahoga. El espectador los ve lejanos, aunque estén en un escenario próximo, y cuando Julien Beck monta esta obra tendrá problemas graves que acabarán con una pena de sesenta días de cárcel y la mitad a su compañera Judith Malina. Surgen nuevas esperanzas, como el «Actor's Studio» que con una lectura estricta de Freud se hace símbolo del psicoanálisis y no están muy lejos de la terapia de grupo que ya veíamos en *Quién teme a Virginia Woolf* donde el ritual de reducir y humillar a los recién llegados tenía como pago una ofrenda sexual así como una extraña forma de reconciliación de quienes buscan, maltratándose, el hijo perdido. Jerry Talmer en 1960 en *The Village Voice* emplea el término «Off-Off-Broadway» y todo el mundo teatral va pronto a usarlo.

Estamos en un mito narrativo y todavía resuenan ecos de *En el camino (On the Road)* (1957) de Jack Kerouac y estas actitudes míticas que vemos en *La conexión* entre los drogados algo tiene de pavorosa *beatitudine.* En 1959 Allan Kaprow ya había montado sus *Happenings en seis partes (Happening in 6 parts)* y así se revierte toda la experiencia del psicoanálisis, el cine, la vida cotidiana, el mundo *punk* y los videos en el teatro que todo lo asimila y todo lo incorpora. Robert Wilson en sus montajes hace un autén-

tico montón de objetos que vengan de donde queramos: el teatro sería como el gran basurero de la historia, y todo tiene cabida en sus márgenes. Mientras tanto un negro Ed Bullins monta en 1968 el «Black Theatre» y Richard Schechner en 1967 el «Performance Group». Hay cientos de espectáculos teatrales, de la más atravida variedad, desde mimo hasta pánico, desde video hasta el más refinado *zen*. Y por supuesto se representan en muchas ocasiones las obras que no envejecen como *La historia del Zoo* y se le sugieren diferentes lecturas. Desde un ajuste de cuentas entre dos homosexuales, hasta una metáfora étnica, incluso un símbolo de la lucha de clases. Los clásicos quedan postergados y Shakespeare está algo triste ya que las comedias musicales llenan los grandes coliseos de Times Square y Broadway. Menos mal que *West Side Story* se lee como *Romeo y Julieta* y *Cats* procede de un poema inolvidable de T.S. Eliot.

La imaginación era el símbolo escondido en *El zoo de cristal*. La atmósfera de St. Louis, Missouri queda reflejada a través de cuatro vértices reveladores. El padre parece reírse de lo que ocurre a sus pies. Es un ritual de vuelta a la verdad, de destrucción de la fantasía. Amanda es un personaje sin igual que por su poder habría que colocarlo junto a la diosa Agnes en *Equilibrio delicado*. La familia está rota y no hay posible salvación en unos seres que no encuentran ninguna salida positiva a sus actos. Se han superado los ecos lejanos de *Nuestra ciudad (Our Town)* (1938) de Thornton Wilder y ahora el héroe se enfrenta contra una soledad insalvable. Jerry es asesinado en Central Park e invoca a Peter, preguntándole por qué le ha abandonado, en un final bíblico lleno de reticencias ambiguas. Estas situaciones aproximan los artificios de Ibsen a los de Beckett y así se construye un orden nuevo lleno de violencia expresiva.

El teatro actual americano ha descubierto su propio lenguaje. Ya en O'Neill veíamos la función expansiva de la palabra escénica y desde entonces la violencia verbal ha sido un símbolo imposible de olvidar. Las luchar verbales de los Tyrone en *Largo viaje de un día hacia la noche (Long Day's Journey into Night)* no se pueden olvidar y quedarán como la muestra de un orden familiar destrozado, donde la literatura ha implantado su tiranía. El padre un viejo actos es un lejano Willy Loman, soñador y fracasado. Los dos hijos juegan su destino devorados por la compleja relación que mantienen con sus padres. El tema del hijo fuerte y el hijo débil, que ya Steinbeck expuso en *Al este del Edén*, incluso Joyce en su *Finnegan's Wake* advierte que un orden familiar se ha roto y se lucha ahora por una imposible subsistencia. La regresión al claustro materno, la búsqueda de un ámbito protector es el emblema de un teatro que trata de encontrar un imposible apoyo dentro del escenario. El realismo es el lema de este teatro que tomando consignas de *El pato salvaje*, *Brandt* o *Hedda Gabler* las funde con esa versión de Sófocles que tantas veces aparece en *El luto le sienta bien a Electra (Nourning Becomes Electra)* (1931). La familia se ha destrozado y ahora es la madre la que prepara un holocausto íntimo. Desdémona repite los deseos de la Reina Gertrude en *Hamlet*. Hijos y padres se escinden como si estuviéramos en un orden roto que, por supuesto, ni el más atrevido *happening*, ni Sam Sephard van a resolver. El teatro se constituye en espectáculo del apocalipsis del hombre en patética ceremonia de la destrucción de sus esperanzas.

Cándido Pérez Gállego

De aquí y de allá

Festivales, muestras, semanas y premios. Cine espectáculo, cine de autor... Todo cabe, para reanimar al enfermo. Ya es tópico hablar de la muerte del cine en manos del vídeo y del ordenador personal, olvidando, quizá, que los soportes electrónicos no hacen más que fagocitar películas (antiguas, buenas, malas y ahora casi nuevas) para su propia explotación paralela. Los puristas, desde luego, abominan de este soporte, porque modifica el formato original robando imagen por sus cuatro costados, altera el color original y cambia la relación obra-espectador eliminando el rito colectivo de las salas oscuras.

Sumariamente (hemos tratado aquí el problema en varias ocasiones) se podría reiterar que la actual crisis del cine es ante todo un problema económico e industrial, donde el cine busca nuevas formas de subsistir en sus diversos estados de producción y explotación. Las actuales, probablemente de transición, oscilan entre la apuesta holywoodense, que consiste en presupuestos gigantescos, temas adolescentes y trucos electrónicos, frente a los intentos marginales y más modestos de los cineastas (europeos o iberoamericanos) que arriesgan propuestas adultas, donde las ideas y la expresión tienden a compensar el vacío galáctico o humano de las superproducciones. Es allí donde los tantas veces vituperados festivales de cine adquieren una dimensión diferente, que en mejor de los casos, más allá de la fiesta, tienden a congregar un nuevo tipo de espectador: curioso, a veces conmovedoramente fanático de géneros nuevos, films olvidados o figuras legendarias que reviven incansables en sus tumbas de celuloide.

El Imagfic 86

La experiencia indica que en el variopinto mundo de los festivales, el secreto está en conseguir una imagen propia. Esto es difícil, ya que hay en el mundo cerca de 300 certámenes más o menos especializados. Cortos y largos, internacionales y nacionales (a veces juntos), coinciden en constituir un lugar de encuentro y confrontación para cineastas, intérpretes, autores, distribuidores y productores. En los más conspicuos, como Cannes (el más poderoso e influyente) el certamen artístico se ha convertido sobre todo en un inmenso mercado, donde se compran y venden films o se tejen nuevos proyectos. Venecia, en los últimos años y tras una larga desaparación, optó por dar primacía al prestigio artístico y al redescubrimiento más o menos azaroso de nuevos autores. Este último y estimulante rasgo (que había sido el acento propio del desaparecido Festival de Mar del Plata en sus mejores tiempo) debería ser potenciado en los certámenes grandes, pero suele tener un puesto secundario, oscurecido por el baile de estrellas en las Secciones Oficiales. Algo que sucede en las secciones paralelas de Cannes y Belín, un poco disminuídas por la crisis de valores que aqueja desde hace años a todo el cine mundial.

Son los certámenes pequeños como Rotterdam, Pésaro, Cádiz, Benalmádena (lamentablemente en receso) o este *Imagfic,* quienes aportan cierta inquietud para descubrir parcelas poco conocidas del cine que se hace en las regiones más diversas del planeta. El Imagfic, que ha crecido notablemente en sus posibilidades, ha puesto su acento en esos sectores abandonados por los grandes mercados de films. Su nueva sección «Los nuevos bárbaros», por ejemplo, es un buen intento de rescatar géneros y autores jóvenes que rara vez acceden a los grandes circuitos. El *Imagfic* comenzó hace siete años con la propuesta de especializarse en los géneros del cine fantástico, de ciencia ficción y de horror. Poco a poco, a pesar de que obtuvo hallazgos originales y una creciente adhesión de un público joven, se amplió el espectro hasta las más variadas temáticas, pero sin abandonar su definición que de por sí abarca una gran parcela: lo fantástico y la imaginación, que son partes inalienables de la realidad. Por añadidura, ha convertido el torneo de la imagen y la ficción en un ya consolidado festival para Madrid, contradiciendo con éxito la tradición de que las grandes capitales no son el lugar ideal para este tipo de actividad.

El *Imagfic 86* se estructuró en una Sección Oficial Competitiva; una Oficial Informativa (hasta aquí se sigue la tradición); una sección de Cine Fantástico, otra de Cine Ne gro denominada «Luces y Sombras», la dedicada al cine de animación (no muy extensa pero apoyada por los cortometrajes de las demás secciones), Los Nuevos Bárbaros (donde como es previsible hubo de todo) y una sección Medianoche, que contuvo algunos films ya lejanos pero inolvidables, como *La noche del cazador,* única película dirigida por Charles Laugthon y dos obras tempranas de Stanley Kubrick: *Killer's Kiss* y *The Killing.*

Hubo también Ciclos Homenaje. Uno de ellos, de extraordinario interés, estuvo dedicado a la obra del gran actor y director independiente americano John Cassavetes, donde se exhibieron versiones originales de sus películas, desde la mítica *Shadows* (1958-59) hasta *Love Steams* (1984). El festival también editó —otra inicitativa interesante— un documentado libro sobre Cassavetes, escrito por Carlos F. Heredero. Otro ciclo permitió conocer la obra del cineasta Mark Rappaport, de Estados Unidos, mucho menos conocido que Cassavetes, pero aún más alejado de los circuitos comerciales. Su obra es de un vanguardismo algo añejo, pero curiosa y sin duda poco habitual. Un catálogo dedicado a reseñar a este autor, a los dibujantes de animación Paul Driessen (Holanda) y Yuri Norstein (URSS) fue otra de las ediciones del Festival. En el mismo se reseñaba también la obra del cineasta Robert Wiss, del cual proyectó un ciclo con sus primeras películas. El cine de Hong-Kong, exótica novedad, también se presentó en este catálogo y tuvo su ciclo, que como sorpresa no se centró en el conocido género de karate.

El ciclo paralelo restante estuvo dedicado a la Comedia costumbrista madrileña y al cine fantástico checoslovaco; ambos de interés pero algo parcos en películas. El primero también tuvo un libro dedicado a este género del cine español, del cual se exhibieron *La vida por delante* (1958) de Fernando Fernán Gómez; *Los tramposos* (1959) de Pedro Lazaga; *Mi calle,* (1960) de Edgar Nevilla: *La ciudad no es para mí* (1965) de Pedro Lazaga y *Tigres de papel* (1977) de Fernando Colomo.

La sección competitiva

Esta suele ser la parte más ardua de un Festival, porque requiere películas nuevas. Junto a los descubrimientos imprevisibles, es a veces inevitable que se cuelen ciertos tributos al «show business» más comercial, como fue el caso de *To Live and Die in L.A.*, de William Friedkin, el director de *French Connection.* Es un producto bastante típico de la industria de Hollywood, con abundantes crímenes, sexo y violencia, que pese a sus sofisticados efectos premios (obtuvo un premio por ese rubro) no excede el nivel de una serie televisiva donde toda creatividad esta ausente.

Todo lo contrario del anterior fue *Le thé au harem d'Archimede* film francés del argelino Medhi Charef, que obtuvo el premio a la mejor película. Sin duda parte de una experiencia personal, vivida, como emigrante argelino en Francia. Pero esto no disminuye, al contrario, los méritos de este film notable, lleno de sensibilidad, ternura y terrible sinceridad. La trama, laxa y formada por breves anécdotas que contribuyen a un amplio fresco, relata la vida de los inmigrantes árabes entre la miseria y la supervivencia, sin excluir la xenofobia. Pero como para demostrar que esa miseria no es un privilegio nacional, el film describe también la amistad entre un adolescente argelino y uno francés, quizá los únicos que no se sienten ligados al duro mundo en que se mueven. Fruto de ese exilio económico, el joven Madjid ya no se siente vinculado a la tradición materna y apenas entiende ya el árabe, aunque tampoco puede entrar como igual en esta otra sociedad que lo discrimina. Sin deber nada a ismos ni modelos, *Le thé au harem...* posee algo de la frescura testimonial del primer neorrealismo y el acercamiento sensible a la gente (especialmente a los niños y adolescentes) del Truffaut inicial. La riqueza humana de la observación y la síntesis expresiva de sus imágenes lo alejan absolutamente del costumbrismo exótico o del alegato lineal. Una gran «opera prima».

También se coloca entre lo más valioso del festival, *Defense of the Realm,* un film que parece confirmar el renacimiento del cine inglés. David Drury, que procede del documental y la televisión, construye con rigor los entretelones de una sórdida historia de presiones y chantajes oficiales para encubrir los peligros de una base de misiles atómicos norteamèricanos enclavada en Inglaterra. Una investigación periodística sobre misteriosas muertes lleva inexorablemente al protagonista a descubrir los entretelones políticos del suceso. Un diputado será acusado falsamente de vinculaciones comunistas para evitar que lleve adelante una interpelación sobre el accidente nuclear de la secreta base militar. Las múltiples presiones para encubrir la verdad, no evitan al fin que la noticia se publique en el extranjero. Pero el reportero y una colaboradora serán eliminados. El film de Drury plantea con elocuencia y valentía el inquietante problema de un Estado sin escrúpulos (aunque con máscara democrática) que avanza sin cesar sobre las libertades en su carrera de alianzas belicistas. Este film no obtuvo premios del jurado oficial, pero sí el de la crítica.

También merece destacarse una obra esperada: *Kaos,* de los italianos Paolo y Vittorio Taviani. Está basada en relatos de Luigi Pirandello ambientados en su Sicilia natal. Es por lo tanto un film en episodios de larga duración (187 minutos) cuya estructura se explica al estar concebido para la emisión posible por televisión. Todos los relatos son interesantes, pero de logro desigual. Destaca la brutal dramaticidad del primero, *El otro*

hijo, de una anciana siciliana cuyos hijos parten a la emigración en Argentina. Pero el otro hijo, al que no quiere reconocer, está allí, repudiado por una antigua historia de venganza y humillación. Originales pero de menor enjundia son *Mal de luna* (sutil historia narrada en cine sin la necesaria riqueza expresiva); *Requiem,* historia de unos campesinos pobres que tratan de obtener un cementerio en un latifundio ocupado (lo cual, según el Barón local implicaría un derecho de propiedad) y *La jarra,* una especie de *intermezzo* cómico. Mayor belleza y profundidad elegíaca posee el episodio *Coloquio con la madre,* donde aparece el propio Pirandello visitando su casa en Sicilia y conversa con su madre muerta recordando un viaje de infancia a una isla blanca y paradiasíaca. Este sueño evocador del gran escritor es seguramente el momento más perfecto y fascinante de este film episódico de los autores de *Padre Padrone.*

Fuera de estas tres obras mayores, aún cabe mencionar algunas que por uno y otro motivo destacaron en el concurso, con méritos parciales. *Crimewave,* de Sam Raimi (EUA) es un film divertido, desenfadado, con un ritmo trepitante y de humor negro. O quizá sería mejor decir de humor tomate, porque sus sucesivos crímenes son muy coloridos. Su estilo parece una adaptación libre de las comedias mudas más disparatadas, incluyendo protagonistas más o menos inocentes, siniestros especialistas en matar ratas que se contratan para fumigar o electrocutar humanos. *Fandango* (Kevin Reynolds, EUA) es otro pequeño film americano que se aparta de la gris uniformidad de las superproducciones basadas en efectos técnicos y ausencia de imaginación; describe el paseo de algunos graduados en plan de diversión desenfadada, incluyendo secuencias muy divertidas de salto en paracaídas en una escuela de aviación particular, ruinosa y perdida en el desierto. Con toque románticos y bastante humor, está bien narrado e interpretado. Dentro de su relativa intrascendencia, planea en el grupo juvenil y festivo la sombra de su próximo llamado a filas para ir a Vietnam... Este film obtuvo una mención de la crítica y la anterior un premio a la mejor realización (sic) que podría haberse cambiado por algún otro rubro.

Precisamente el premio del jurado oficial para el mejor guión, sólo parece inspirado en un reparto de consolación por países. *The Quiet Earth* de Geoff Murphy (Nueva Zelanda) está basada en una novela de ciencia ficción de Graig Harrison, trata el tema de la supervivencia de unos pocos humanos (para que sea un triángulo son dos hombres y una mujer) en una Tierra donde han desaparecido todos los seres tras una ignota catástrofe cósmica. Sin la riqueza de otra novela similar *(La tierra permanece* de Stevens), la historia no carece de atractivos, pero aunque está bien realizada, el guión opta por vías fáciles y bastante esquemáticas.

El resto de las películas a concurso es bastante decepcionante en el plano creativo. *The Lightship* es un drama enclaustrado, con el secuestro de un buque faro por unos malhechores, sumada a la relación conflictiva entre padre (el capitán) e hijo. Correcto producto profesional, resulta decepcionante para su director, un Jerzy Skolimowski que en su país de origen (Polonia), había despuntado como un talento original con films como *Walk-Over* o *Barrera.*

Podría aún mencionarse *Mamma Ebbe* de Carlo Lizzani (Italia), que trata un fascinante caso real, —la historia de una «Santa» que funda su propia cofradía— y que plantea una ambigua relación entre fe, fraude y fanatismo. La pesada y habitualmente poco

imaginable realización de Lizzani, malogra el proyecto. *Plenty* de Fred Schipitsi es un melodrama norteamericano muy británico que no carece de interés. Es la sobria y a veces chirriante historia de una mujer traumatizada por la guerra y sus amores difíciles, que termina en la alienación mental. Por último *Insignificance,* de Nicholas Roeg, sólo sobresale por un planteo original: el encuentro entre Marilyn Monroe y el profesor Albert Einstein; la primera siempre desvalida en su vida personal de gran estrella utilizada y el segundo perseguido por senadores macartistas por su supuesto pacifismo. El resto, pese a sus buenas intenciones, es insignificante.

Informativa con hallazgos

Una película rusa que roza lo genial, sorpresivamente, animó esta sección que reunía films ya proyectados en otros festivales. Se trataba de *Idi y smotri* de Elem Klimov. El título, que traducido podría ser *Venga y vea,* tiene que ver con el sentido último de sus bellas y estremecedoras imágnes. Una vez más la Guerra Mundial, pero esta vez vista por ojos nuevos, que traspasan toda convención demagógica o propagandística. Ni maniqueísmo ni héroes románticos. Klimov supera antiguas convenciones realistas para alcanzar la realidad. Pocas veces, tema y forma alcanzan esta necesaria unidad: los travellings increíbles, envolventes o hipnóticos, el montaje y el ritmo, son más que funcionales; se adentran en la historia y respiran con el alma de sus personajes.

El guión (de Alecsandr Adamovich y el propio Klimov), narra diversos episodios de la ocupación alemana en Bielorrusia. Vistos a través de los ojos de un niño guerrillero de la resistencia, las acciones no llegan enseguida a su paroxismo, sino que llevan un pausado compás poético, casi tranfigurado. Pero el horror se acerca: aldeas enteras serán quemadas con sus habitantes dentro de las casas en llamas. Secuencias como el fuego en el granero repleto de mujeres y niños o el robo de una vaca para alimentar a refugiados hambrientos y que muere en un bombardeo, señalan la misteriosa, simple, pero difícil distancia entre el talento y la genialidad.

La cinematografía iberoamericana fue esta vez muy escasa, pero con un film brasileño excelente. *A la hora da estrela,* de Suzana Amaral. Primer largometraje, impresiona por su transparencia y seguridad narrativa, en un relato engañosamente simple, pero sutilmente profundo. Una comparación fácil, pero ilustrativa, sería la que se asocia con el film de Vittorio de Sica *Umberto D. A hora da estrela,* la historia de una muchacha nordestina que trabaja míseramente en San Pablo y que por añadidura es fea, parece a primera vista un eco del antiguo neorrealismo, lleno de los toques humanos y espontáneos siempre al borde del sentimentalismo.

Un examen más riguroso, permite descubrir que el film de Suzana Amaral, pese a sus observaciones de una directa realidad, es un construcción muy analítica, a la vez tierna e implacable, de una feroz ironía, como se advierte en su final. Hay en Suzana Amaral un sentido del cine y la realidad que no admite superficialidades. Consiste en esa rara cualidad que sólo alcanzan autores excepcionales: de las partes de llegar al todo, encerrar un mundo significativo en pocos y definitivos trazos.

Esta sección no alcanza obviamente a dar un panorama informativo sobre el posible estado actual del cine en el mundo (algo que llega a cubrirse mejor en otros apartados),

pero ya el descubrir dos films de excepción resultó gratificante. También resultó interesante *Zivot je lep,* del yugoslavo Boro Draskovic, que parece insinuar una sátira mordaz a cierta burocracia local. Pero sus claves, precisamente, son quizá demasiado locales para un espectador que no conozca el país. Dusan Makaveiev es también yugoslavo, pero hace muchos años que reside fuera del terruño. Sus mejores obras, sin embargo, siguen siendo las que realizó en Yugoslavia: *El hombre no es un pájaro* (1964) su primer largometraje, presentado en Mar del Plata; *La tragedia de una empleada de teléfonos* (1967) y *W.R., los misterios del organismo* (1971). Ahora reaparece en Australia, con *The Coca-Cola Kid,* una sátira sobre multinacionales y el individualismo (que se cierra abruptamente con una explosión atómica) y que carece del mordiente de otrora, del cual sólo conserva algunas chispas que se apagan penosamente.

En esta sección figuraron las dos producciones espectaculares que figuraron en la inauguración y la clausura. *Enemy mine,* de Wolfgang Petersen, es pese a sus pretensiones un pálido remedo de los monstruos extraterrestres de Spielberg, sin gracia y carente de todo atisbo imaginativo. *Young Sherlock Holmes (El secreto de la pirámide)* de Barry Levinson, es una típica obra del taller de Spielberg, uno de sus productores, que parte de una idea feliz: imaginar a los famosos personajes creados por Conan Doyle en una supuesta adolescencia compartida en el colegio. El resultado es entretenido pero limitado, apto para niños y adultos poco exigentes.

Cine fantástico y negro

Esta sección, otrora uno de los pilares básicos del Imagfic, no contó esta vez con sorpresas relevantes, salvo quizá *Radioactive Dreams* de Albert Pyun y *The Stuff,* de Larry Cohen. Imaginación y fantasía son asuntos delicados, que requieren dotes que no parecen abundar demasiado en el cine actual, si se juzga por esta selección.

En la que agrupó al «cine negro», de tan rancia estirpe que brilló en Hollywood hacia los años 40, tampoco se superó un gris bastante tenue. *Radikalni Rez* (Checoslovaquia) de Dusan Klein, es quizá la menos convencional, pero tampoco está a la altura del cine checo de los buenos tiempos.

Animación

En esta sección de largometrajes de dibujos tampoco hubo exceso de imaginación, aunque resultó grata a los niños. Del breve conjunto (cinco films) destaca por su humor *Vampiros en La Habana* (Cuba) de Juan Padrón, con una historia original pero con un dibujo bastante convencional.

Entre los cortometrajes de otras secciones hubo en cambio films holandeses, belgas y chechos notables. Destacó especialmente el ciclo homenaje a Paul Driessen, nacido en Nijnegen, Holanda, en 1940. Driessen, que desde 1970 trabaja en el National Film Board del Canadá, practica un grafismo de síntesis, que puede llegar a lo abstracto, pero que lleva consigo un sentido del humor, la soledad y la ternura por el hombre, los animales y la naturaleza. La clave de su estilo está en la pura línea, que a veces se transforma y llega a constituir la base del argumento. Se proyectó su obra casi completa,

que a pesar de su evolución, cada vez más depurada, mantiene su sentido sutil de la paradoja y, en ocasiones, una reflexión ecológica. Baste recordar obras maestras como *Home on the Rails* (1981) inquietante historia de una mujer que teje en su apacible casita de campo, por la cual a intervalos regulares pasan trenes que la atraviesan... Y sólo dura 10 minutos.

El cine de Hong Kong

Aunque es casi totalmente desconocido en Occidente, donde sólo se han popularizado los sumarios films «de karate», en Asia predominan estos chinos coloniales con producciones de aventuras y las comedias cantonesas. La industria es muy poderosa y llegó a producir más de 300 films en 1961, luego el número se estabilizó en 200 y ahora unas 130. Se trataba de un cine comercial, rápido y barato, destinado a un público sin pretensiones culturales. Sin embargo, recientemente, despuntó una producción independiente de jóvenes directores con mayores inquietudes, pero generalmente rechazados por los productores mayores. Suelen alternar sus experiencias en la televisión, donde al parecer tienen mayor apertura.

Los films exhibidos en el Imagfic pertenecen a esta corriente y en el caso de *Hong Kong 1941* (1984) de Po-Chieh-Leung y *Shanghai Blues* (1984) de Tsui Mark, hay atisbos sociales y costumbristas de interés, en el marco de la ocupación japonesa durante la II Guerra Mundial.

John Cassavetes, el solitario

En 1958, el actor John Cassavetes realiza *Shadows* con alumnos de su escuela de actuación. Cámara móvil, improvisación dramática y una asombrosa capacidad de explorar las vivencias humanas, producen una verdadera revolución en el cine americano. Claro que desde fuera de la industria tradicional de Hollywood. *Shadows* se convirtió en estandarte del movimiento independiente de Nueva York, encabezado por Lionel Rogosin, los hermanos Jonas y Adolphas Mekas, Shirley Clarke o Sidney Meyers. Sin someterse nunca a las reglas de Hollywood, que lo aceptaba como actor magistral, pero desconfiaba de su salvaje independencia y sus temas poco convencionales, Cassavetes rompió también con el New American Cinema, ceñido a un vanguardismo cada vez más aislado e intelectual.

Tras dos experiencias fallidas de producción en Hollywood, *Too Late Blues* (1961), distribuida por Paramount y *A Child is Waiting,* (1963) producida por Stanley Kramer, Cassavetes retorna con *Faces* a su independencia casi artesanal, en films de duración casi siempre muy larga y una compleja y apasionada visión de hombre y mujeres solitarios y angustiados, *outsiders* que deambulan entre el sexo y el amor, las decepciones y el odio. Exacta contraparte del sueño dorado del «American way of Life».

Cassavetes se introduce en esas vidas, explora sus pasiones y crea una obsesiva atmósfera de largas secuencias móviles, que parecen respirar con el ritmo interno de sus personajes. *A Woman under the Influence* o el casi desconocido y espléndido *The Killing of a Chinese Bookie,* son obras a la vez sencillas y complejas, que saben descender a

los infiernos de los agonistas de las grandes ciudades americanas con una intensidad memorable. Cassavetes es desmedido, exhuberante, pero sabe manejar su cámara como un incansable buceador de imágenes que parecen arrancadas de una realidad cada vez más insólita, pese a que no hay seres excepcionales ni acontecimientos «trascendentales». Pero como todos los creadores auténticos, sabe hallar en lo cotidiano, en los espacios urbanos y sombríos, la materia que parecía invisible ante los ojos superficiales.

Cassavetes ha dicho más de una vez que es «un director amateur» y un actor profesional»; un actor que trabaja en el «otro cine» para ganar el dinero que le permita hacer las películas que quiere hacer libremente. Tan lejos del vanguardismo intelectual del «underground» como del estéril oropel del cine comercial sin otra ambición que hacer dinero, Cassavetes expresó así su rabiosa independencia:

Desgraciadamente, el realizador ha adquirido una importancia tal en nuestra sociedad que la escritura se ha devaluado. Ahora, el realizador, la mayor parte del tiempo, carece de ideas salvo en lo que concierne a la cámara. Yo pienso que el cine es algo más que un plano o una serie de planos. Es un oficio bien triste contentarse con instalar la cámara y pensar: ¿Qué es lo que podría hacer bien? Voy al laboratorio, les pido un trucaje, o bien hago traer una grúa gigante o hago unos planos de avión con una cámara llevada a mano. No sé cómo se puede hacer una película solamente con trucos sin ningún tema que tratar. No sé cómo un actor puede aportar su colaboración a una interpretación desprovista de finalidad o de sentido. Entonces es cuando el realizador se convierte en un rey. Pero, en un sentido, es el rey de un país muy pequeño [1].

Los nuevos bárbaros

Esta sección podría ser una de las más interesantes del Festival, ya que propone una irrupción de cineastas jóvenes, que se supone liberados de tentaciones académicas, puramente alimenticias o tradicionales. Experimentación, audacias formales, ideas suficientemente irrespetuosas. Quizá el único film que cumple esas premisas es *My Beatiful Laudrette* de Stephen Friars, más por el tema que por su estilo. Como *Le Thé au harem d'Archimede,* plantea el problema de la difícil inserción de una comunidad extranjera: esta vez pakistanínes que forman su propio guetto en Londres. El film no se limita a un análisis sociológico,sino que al mismo tiempo teje una historia de amor entre un joven pakistaní y un amigo inglés, «blanco» pero también desclasado por la miseria, miembro de una banda «punk». Esta unión, para mayor ironía, se consuma mientras ambos tratan de ascender en sus ambiciones transformando una lavandería miserable en un establecimiento lujoso. Más allá de sus audacias temáticas, el film tiene una realización correcta, muy profesional.

Más audaz en su expresión formal, la alemana Marianne S. W. Rosenbaum trae las memorias de una infancia en la guerra y la inmediata posguerra en *Peppermint Frieden.* Pero estos recuerdos autobiográficos no son demasiado trascendentales. El film *Pervola, sporen inde sneuuw,* del holandés Orlow Seunke, es una comedia muy nórdica y llena de atisbos felices, pero tampoco muy ambiciosos. Su mayor audacia es haberla rodado en el norte de Noruega a veinte grados bajo cero. Dentro de sus limitaciones posee una inteligente visión psicológica de la confrontación entre un hermano bohe-

[1] *Entrevista de Cassavetes con Louis Marcorelles. En «Cahiers du Cinéma», junio de 1978.*

mio y otro magnate de la bolsa. Obviamente el rigor climático de su aventura provoca la lucha y la reconciliación.

En cuanto a lo demás, poco añade a los descubrimientos. Estos nuevos realizadores pueden ser jóvenes, pero no lo suficientemente bárbaros como para romper con las convenciones del cine actual.

Epílogo

El *Imagfic 86* ha mostrado un crecimiento gratificante, con una organización más perfecta y una adecuada programación. Por eso sus mejores aciertos están en los films mencionados al principio, en sus excelentes ciclos de homenaje y en el rescate de autores poco conocidos, como el excepcional Klimov. El panorama futuro del certamen es promisorio, pero hasta cierto punto depende de que surgan cineastas con más audacia y talento. Habrá que buscarlos, si existen.

Una semana en Sicilia

También hemos asistido a una Semana de Cine Argentino en Palermo, Sicilia, que reunió films antiguos y recientes, culminando con *Tangos, el exilio de Gardel,* la excelente película de Fernando E. Solanas. La programación incluyó clásicos como *La casa del ángel* (1957) de Leopoldo Torre Nilsson y otros recientes, como *Cuarteles de invierno* (1984) de Lautaro Murúa; *Evita* (1984) de E. Mignona; *Los chicos de la guerra* (1984) de Bebe Kamin; o *Darse cuenta* de Alejandro Doria. También se exhibieron *Pajarito Gómez* (1965) de Rodolfo Kuhn; *Don Segundo Sombra* (1968) de Manuel Antín; *Juan Moreyra* (1972) de Leonardo Favio; *Nosotros los monos* (1971) de Edmund Valladares; *De la misteriosa Buenos Aires* (Fischerman, Wulicher, Barney Finn) y otra exhumación: *Las aguas bajan turbias* (1952). Un detalle original fue la presentación de *Fiebre* del ya fallecido Armando Bo, con la presencia de su protagonista Isabel Sarli, legendaria estrella sexy del cine argentino.

Films como *Quebracho* (Ricardo Wulicher); *La Patagonia rebelde* y *No habrá más penas ni olvido* (ambas de Héctor Olivera); *Piedra libre* (L. Torre Nilsson) y *La cifra impar* (Manuel Antín) completaron la Semana, acompañados de cortometrajes. Sin ser exhaustivo, el panorma ilustró varias épocas importantes de la historia de esta cinematografía iberoamericana, desde los años 30 (con el añadido de *Tango,* 1933, de L. Moglia Barth) hasta las recientes obras que surgen en la nueva etapa democrática argentina.

La Semana fue organizada por N. Ghioldi, un argentino afincado en Sicilia, con el patrocinio de la Presidencia de la región siciliana, la Asamblea regional, el Ente de Turismo, las Universidades, la Embajada Argentina en Italia, el Instituto Nacional de Cinematografía Argentino y la Associazione Sicilia-Argentina-Palermo. Esta última formada por sicilianos residentes en Argentina...

Y el Oscar

El premio por antonomasia del «Show Business» encarna, desde hace casi sesenta años (los primeros correspondieron a 1927-28) el poder hegemónico de la industria nortea-

mericana del cine. Así, la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood, con su famosa estatuilla, ha sido desde entonces una especie de prolongación de su industria: una operación «de prestigio». Las omisiones y sospechas de que los premios tienen que ver más con el éxito comercial de los films en competición han sido constantes. Entre las omisiones más célebres figuran las de Charles Chaplin (como en otros casos hubo luego premios especiales tardíos), Greta Garbo y Orson Welles con *El ciudadano Kane* [2]. Pero en la elección a veces caprichosa de los distintos rubros no puede hablarse probablemente de corrupciones directas, sino de la compleja forma en que se eligen las candidaturas («nominations») y se votan los premios. Comprende una votación preliminar para designar las candidaturas (cinco por rubro) y otra para elegir la premiada. Todos los miembros de la Academia (actores, directores, guionistas, técnicos) toman parte en el juicio y su cifra sobrepasa los 3.000. Hay que advertir que las candidaturas no se votan por el total de la mesa societaria, sino que cada especialidad elige sus candidatos en el proceso previo: por ejemplo, los fotógrafos eligen en esa especialidad a los «nominados». Sólo para el Oscar a la Mejor Película del Año la votación previa es también efectuada por la totalidad de los socios. Los films deben ser los estrenados en Los Angeles, salvo los extranjeros. En la práctica, aunque la Academia dispone de una sala para que sus socios puedan ver las películas, esa multitud puede ser realmente influida por un inevitable proceso de propaganda previa de los responsables de cada film, que tratan por todos los medios de que sus obras lleguen a los votantes. Allí puede contar la habilidad o la influencia de esta verdadera campaña de propaganda pre-electoral.

El premio al Mejor Film Extranjero se instituyó desde 1956 en las votaciones generales y su tardío reconocimiento de que también había cinematografías en otras partes del mundo se agrava en la práctica por la información escasa que suelen tener los socios de la Academia acerca de lo que se hace en otros ámbitos. Antes, desde 1947, ese premio era elegido por los directivos de la Academia, que son 26, dos por cada rama. En principio no eligieron mal: *Sciuscia* de Vittorio de Sica; *Ladri di biciclette,* del mismo director o *Rashomon,* de Kurosawa.

Este largo exordio, se debe a que el Oscar a la Mejor Película extranjera correspondió este año de 1986, por primera vez, a una película iberoamericana. Todos los trabajos y críticas que anualmente caen sobre el Oscar no evita reconocer que su difusión mundial es enorme y puede favorecer y estimular a un autor o a una cinematografía. *La historia oficial,* del argentino Luis Puenzo, que ya había obtenido, entre otros premios, el de Mejor Actriz (Norma Aleandro) en el Festival de Cannes de 1985, tuvo una buena recepción en Los Angeles y a ello debe haber contribuido la repercusión emotiva de su tema: el de los niños desaparecidos durante la dictadura militar en Argentina. *La historia oficial* competía, entre otros títulos, con *Ran,* de Akira Kurosawa... Fuera de estos elementos extraartísticos, debe reconocerse que el film de Puenzo es directo, bien construido, con una interpretación excelente y un nivel técnico y expresivo que no son desconocidos en el cine argentino.

Más allá de preferencias estéticas, el Oscar a *La historia oficial* representa un estímulo

[2] Citizen Kane *obtuvo un premio Oscar al guión (Mankiewicz-Welles) pero estaba propuesto para nueve premios, entre ellos Mejor Película.*

para una cinematografía que cuenta con valores auténticos y que sale del túnel oscuro de la censura para incorporar con libertad temas y problemas de toda una sociedad. Y el estímulo es mayor si se tiene en cuenta que los cines latinoamericanos tropiezan con graves problemas de difusión, crisis económica y la proverbial competencia de los grandes países productores. Es de esperar que el mítico Oscar ayude a descubrir que en aque lejano país austral existen las condiciones concretas para hacer un cine valioso y original.

José Agustín Mahieu



Fotograma *Crimewave*, de Sãm Raimi (USA)

INDICE DE AUTORES DEL AÑO 1986

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

X

Y

Z

INDICE ONOMASTICO

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

INDICE DE MATERIAS

ANTROPOLOGIA

CINE

ESTETICA

FILOSOFIA

HISTORIA DE AMERICA

HISTORIA DE ESPAÑA

LITERATURA ARABA

LITERATURA ESPAÑOLA SIGLO XVII

LITERATURA ESPAÑOLA SIGLO XIX

LITERATURA ESPAÑOLA SIGLO XX

LITERATURA EUROPEA

Literatura Checa

Literatura francesa

Literatura polaca

Literatura portuguesa

Literatura rumana

Literatura americana

Literatura argentina

Literatura cubana

Literatura chilena

Literatura mexicana

Literatura nicaragüense

Literatura paraguaya

PERIODISMO

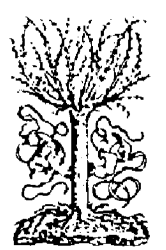
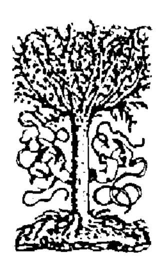
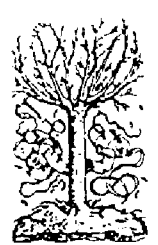
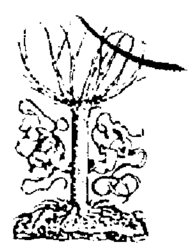
POLITICA IBEROAMERICANA

MITOLOGIA

MUSICA

TEATRO

TEOLOGIA

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

N.º 479-480
Noviembre-Diciembre
Año 1985
Monográfico

Arbor

SUMARIO

Redacción:
Serrano, 127 - 28006 Madrid
Telf. (91) 261 66 51

Suscripciones:
Servicio de Publicaciones del CSIC.
Vitruvio, 8 - 28006 Madrid
Telf. (91) 261 28 33

Arbor ciencia pensamiento y cultura

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO

Revista de Economía Política

Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI)
y la Comisión Económica para América Latina (CEPAL)

Esta edición de Pensamiento Iberoamericano ha sido patrocinada
por el Ministerio español de Agricultura, Pesca y Alimentación

N.º 9 SUMARIO

COLOQUIO EN CARACAS — Sesión Inaugural

EL TEMA CENTRAL: «INFLACION, ACELERACION Y CONTENCION»

- Suscripción por cuatro números: España y Portugal 3.600 pesetas o 40 dólares; Europa 45 dólares; América y resto del mundo 50 dólares.
- Número suelto: 1.300 pesetas o 15 dólares.
- Pago mediante talón nominativo a nombre de Pensamiento Iberoamericano.
- Redacción, administración y suscripciones:

Instituto de Cooperación Iberoamericana
Dirección de Cooperación Económica
Revista Pensamiento Iberoamericano
Teléf. 244 06 00 Ext. 300
Avda. de los Reyes Católicos, 4
28040 MADRID

CERVANTES Y LA LIBERTAD

LUIS ROSALES

Agotada hace tiempo la primera edición de esta obra, que data de 1960, se ofrece ahora la segunda, corregida por su autor. Desde el prólogo, de don Ramón Menéndez Pidal, se advierte la importancia que tiene la presente contribución a la extensa bibliografía cervantina, por la novedad de los enfoques críticos, la temática existencial que propone y el hecho de que su autor, además de consagrado ensayista, sea, quizás antes que otra cosa, un poeta.

El libro es la primera parte de una mayor consideración de la obra de Cervantes, y acota, en general, el dominio de «la libertad soñada».

En el tomo inicial, aborda Rosales la temática pormenorizada de la independencia como forma de la libertad, la evasión en tanto espíritu de la libertad, las relaciones entre el sueño y la vigilia y la figura de Dulcinea. Ello le permite discurrir acerca de problemas filosóficos como la historia, la alteridad, el amor, la vocación, la aventura, la esperanza y el heroísmo.

El segundo volumen se interna en una teoría del personaje, el quijotismo y el quijanismo, los vínculos entre libertad y naturaleza, las relaciones entre texto y libertad, la vigencia y la validez de las ideas, para dar lugar a un excurso sobre la filosofía de José Ortega y Gasset, en tanto aborda la libertad como un proyecto vital.

Dos volúmenes, con un total de 1.200 páginas: 4.200 pesetas.

Pedidos:

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA
Avda. de los Reyes Católicos, 4
28040 MADRID

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....
con residencia en ....
calle de.., núm............... se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número..., cuyo importe de .... se compromete a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de...................................... de 198.....
El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....
....

PRECIOS DE SUSCRIPCION

		Pesetas
España	Un año (doce números)	4.500
	Ejemplar suelto	400

		Correo marítimo $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	45	60
	Ejemplar suelto	4	5
USA, Africa Asia, Oceanía	Un año	45	90
	Ejemplar suelto	4	7
Iberoamérica	Un año	40	85
	Ejemplar suelto	4	5

Pedidos y correspondencia: Administrador de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. 28040 MADRID. España. Teléfono 244 05 80, extensión 396.

Precio de este ejemplar
400 Ptas. (IVA incluido)

Próximamente:

Homenaje a

Miguel de Unamuno (1864-1936)

Escriben

**Mario Boero, Mariano Brasa Díez,
Ramiro Flórez, Ricardo Gullón,
Pedro Laín Entralgo, Ivan Lissorgues,
José Agustín Mahieu, José Antonio Maravall,
Franco Meregalli, Carlos París,
Pedro Ribas, Enrique Rivera,
Amancio Sabugo Abril, Francisco Javier Satué,
Adolfo Sotelo Vázquez, Jorge Uscatescu
y Emilia de Zuleta**

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA